Călin-Horia BÂRLEANU

SUB SEMNUL PULSIUNII
EROS ŞI THANATOS
ÎN LITERATURĂ

Volumul I

Călin-Horia BÂRLEANU (n. 1982) este lector la Universitatea „Ştefan cel Mare" Suceava, Facultatea de Litere şi Ştiinţe ale Comunicării, Departamentul de Limbă şi Literatură Română şi Ştiinţele Comunicării. După studiile universitare de licenţă în filologie (Universitatea „Ştefan cel Mare" Suceava, 2005) şi în psihologie (Universitatea „Al. I. Cuza" Iaşi, 2008), a absolvit masteratele, *Comunicare şi Relaţii Publice* şi *Literatura Română Postbelică* (Universitatea „Ştefan cel Mare" Suceava), iar în anul 2009 devine doctor în filologie al Universităţii „Ovidius" din Constanţa cu teza „*Mircea Cărtărescu. Universul motivelor obsedante*".

Studii, articole, eseuri şi note publicate (selectiv): *Pulsiunea iubirii şi* «*generaţia MTV*», în *Contemporanul*, anul XV, nr. 6 (627), iunie, 2004; Pascal Bruckner*, Căpcăunii anonimi,* Bucureşti, Editura Trei, 2002, în „Analele Universităţii «Ştefan cel Mare»" , Suceava, Seria FILOLOGIE, B. *Literatură*, tomul XII, nr. 1, 2006; *Mircea Cărtărescu, o viziune asupra evoluţiei omului*, în *Idem*, tomul XII, nr. 2, 2006; *Forme contemporane ale sacralităţii în literatură*, în *Text şi discurs religios*, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi, 2009; *Ochiul reprimat şi embrionul creaţiei*, „Communication interculturelle et Littérature", Nr. 3 (11), 2010, Editura Europlus, Universitatea „Dunărea de Jos", Galaţi; *Postmodernismul elegant – cultura yuppie*, CIC 2010 (ediţia a III-a), „Comunicare, identitate, cultură", Universitatea din Craiova, Facultatea de Litere; *Funcţia terapeutică a jocului*, în „La Lettre R – L'art du jeu", 2010, Editura Universităţii „Ştefan cel Mare", Suceava; *Generaţia Xanax*, în „Acta Iassyensia Comparationis" – „Alte lumi", Nr. 8, 2010, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi; *Urmele subconştientului dostoievskian*, în *Idem*, „Măşti - Mask - *Masques*", Nr. 9, 2011; *Simbol şi literatură*, în *Limbaje şi comunicare*, Sanda-Maria Ardeleanu, Ioana-Crina Coroi, Dorel Fînaru (Coordonatori), volumul XIII, *Dinamica limbilor şi literaturilor în epoca globalizării*, Partea a II-a, Iaşi, Casa Editorială *Demiurg*, 2015; *Hainele ca proiecţii*, în „Meridian critic", *The discourse of clotihing* (II), „Annals Ştefan cel Mare University of Suceava", Philology Series, No. 2/ 2015 (Volume 25), Editura Universităţii „Ştefan cel Mare" din Suceava, 2015; *Shakespeare şi Cervantes între imaginar, real şi un arhetip – Imago Christi*, în *Idem*, No. 2/ 2017 (Volume 27).

Volume: *Mircea Cărtărescu. Universul motivelor obsedante,* Editura Universitas XXI, Iaşi, 2011, 300 p.; *Antropologie şi comunicare interculturală*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2015, 250 p. şi *Simboluri în literatură*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2016, 342 p.

.

Călin-Horia BÂRLEANU

SUB SEMNUL PULSIUNII EROS ŞI THANATOS ÎN LITERATURĂ

Volumul I

Casa Cărţii de Ştiinţă
Cluj-Napoca, 2017

Editură acreditată CNCS (B)

Referenţi:
Prof. univ. dr. Muguraş CONSTANTINESCU
Prof. univ. dr. Constantin DRAM

Coperta:
Ing. Căpitan Rodica

Fotografie copertă:
Alexandra P. Aniţului

Redactor de carte:
Alexandra Blendea

Tehnoredactare pe calculator:
Călin-Horia Bârleanu

Copyright©Călin-Horia BÂRLEANU, Suceava, 2017.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
BÂRLEANU, CĂLIN-HORIA
Sub semnul pulsiunii - Eros şi Thanatos în literatură / Călin-Horia Bârleanu. - Cluj-Napoca : Casa Cărţii de Ştiinţă, 2017
2 vol.
ISBN 978-606-17-1077-5
Vol. 2. - Conţine bibliografie. - ISBN 978-606-17-1079-9

821.135.1.09

Motto:

„Plescăi-vor limbile de foc ale incendiilor, piatră peste piatră nu rămânea-va din zidurile cetăţilor, lumea întoarce-se-va la viaţa de sălbăticie din pădure, după năvalnica împreunare, hulpava înfruptare, când, în puterea nopţii, calicii vor sfâşia femeile şi vor goli îmbelşugatele pivniţe ale bogătaşilor. Şi nu va mai rămâne nimic, nici o para spartă din marile avuţii, nici un titlu al privilegiilor dobândite, până în ziua în care plămădi-se-va, poate, o lume nouă."

(Émile Zola, *Germinal*, II, p. 90)

C U P R I N S

1. Cuvânt înainte 9
2. O teorie a pulsiunilor umane 13
2.1. Inconştient şi activitate fantasmatică 24
2.2. De la *Copilul găsit* şi *Bastard* la *Eros* şi *Thanatos* în literatură 39
3. Biografie, literatură şi *romanul familial* 63
3.1. *Transfer* şi *contratransfer* în literatură: terapia prin cuvânt 72
4. Miguel de Cervantes şi „primul roman modern" – *Don Quijote de la Mancha* 95
4.1. Scriitura ca imaginar şi viaţă 101
4.2. Romanul tipurilor psihologice 114
4.3. *Naşterea* lui don Quijote şi arhetipul matern 122
4.4. *Imago christi* între cele două pulsiuni 135
4.5. Simbolismul *centrului* 156
5. *Moby Dick*, epopeea lui Thanatos 163
5.1. Forme literare ale pulsiunii vieţii în romanul lui Herman Melville 173
5.2. Apa şi arhetipul matern 204
5.3. Forme literare ale pulsiunii morţii în romanul lui Herman Melville 209
6. Dostoievski – exerciţii de intimitate cu suferinţa 239
6.1. *Umiliţi şi obidiţi* 252
6.2. *Amintiri din casa morţilor* 288
7. Émile Zola, *Germinal* – cronica sau epopeea existenţei subterane 313
7.1. Complementaritatea celor două pulsiuni 319
7.2. Dubla semnificaţie a arhetipului matern 333
8. Încheiere 337
Bibliografie 341

1. Cuvânt înainte

Pentru că literatura, fără a construi o teorie a ei aici, a fost dintotdeauna rezultatul unor procese trăite şi exprimate de o categorie restrânsă de oameni. Cu cât au fost mai puţine surse de artă şi, mai cu seamă, de literatură, cu atât consumul şi funcţia ei cathartică au crescut, până în punctul în care societatea de consum şi evoluţia tehnologică au creat iluzia unei apropieri suficiente de tot ce înseamnă operă de artă. Majoritatea oamenilor ştiu cum arată Mona Lisa, au auzit de *Epopeea lui Ghilgameş* sau de don Quijote, fără să fi stat în faţa picturii niciodată cu adevărat, fără să fi citit paginile pentru a-i descoperi pe eroii amintiţi. Tentaţia consumului parţial, rapid şi superficial, dincolo de beneficiile aparente, ar putea reprezenta marele obstacol al lumii puse în faţa operei de artă. Răbdarea de a descoperi noul sau lumea, fără garanţia că după o călătorie de mii de kilometri, pe pământ sau pe apă, ceva ar putea să se materializeze la orizont pentru a îndeplini toate speranţele căutătorului, ale călătorului, s-a uzat până în punctul în care s-a estompat definitiv. În parte şi prin intermediul altei iluzii – că nu mai există nimic de descoperit sau nimic vrednic de căutat.

Antropologia culturală a lăsat, între multe alte lecţii, noii specii de om, una care arată că, pentru evoluţie, *alteritatea* a reprezentat dintotdeauna o etapă dificilă şi, de cele mai multe ori, încă de la început, ratată. După cum manifestarea religioasă a fost şi rămâne, în ciuda detaliilor legate de rit, similară la popoare îndepărtate şi cu diferenţe frapante în nivelul social sau tehnologic, diferenţa nu a făcut decât să mascheze similitudinile existente, imposibil de observat din pricina blocajelor culturale. Acesta este şi motivul pentru care am ales să aplicăm una dintre cele mai palpitante ipoteze ale psihanalizei pentru a uni spaţii culturale diferite, prin intermediul unor opere literare în care arhetipurile au dictat direcţii tematice similare, aşa cum reflexele psihicului au răspuns în faţa unor stimuli asemănători. E ca şi cum am spune că, dincolo de cele două pulsiuni, ale vieţii şi ale

morţii, identificate cu Eros şi Thanatos, omul nu poate exista, animat de nimic sau de o a treia pulsiune pasivă, care-l plasează în postura unei creaturi neimplicate, fără pasiuni sau instincte. În relaţie cu tipologiile umane şi psihologice propuse de marii scriitori ai literaturii universale, putem accepta existenţa celei de-a treia pulsiuni, discutate de Friedrich Nietzsche, care se integrează marii categorii guvernate de Thanatos, adică pulsiunea puterii sau *voinţa de putere*.

Mimesisul artei este legat nu doar de elementul natural, atât de important în reprezentările artistice ale începutului, ci şi de elementul psihologic, mai puţin înţeles şi asumat conştient de creatori. Am ales, aşadar, pe lângă raportarea permanentă a literaturii la cele două pulsiuni umane, să discutăm şi despre importanţa activităţii fantasmatice în opera de artă şi, îndeosebi, în economia proceselor psihice, ombilical legate de travaliul creator.

O altă încercare în critica literară, care se foloseşte de principalele noţiuni ale psihanalizei, i-a aparţinut cercetătoarei Marthe Robert, invocată aici, prin clasificarea romanului în două mari filoane de influenţă psihologică: a «Copilului găsit» şi a «Bastardului». Am numărat doar câteva alte articole internaţionale care abordează literatura în maniera propusă de noi, aici, prin intermediul vieţii pulsionale inconştiente. Încă şi mai rare, cel puţin după ştiinţa noastră, au rămas abordările, atât în România cât şi la nivel internaţional, a două fenomene ce caracterizează contactul dintre elemente diferite: *transferul* şi *contratransferul*. În acest sens, ne interesează să surprindem intimitatea contactului dintre cititor şi text, scriitor, prin intermediul unei influenţe reciproce, care se manifestă cu o subtilitate imposibil de remarcat în absenţa viziunii psihanalitice. Transferul şi contratransferul în literatură, reprezentând în sine o sarcină pe cât de dificilă, pe atât de fertilă în lucrul cu simbolurile literare, ar permite chiar şi o abordare separată, centrată doar pe o asemenea temă.

Am ales pentru această primă parte a cercetării noastre să ne referim, în ordinea cronologică a naşterii şi a creaţiei scriitorilor, la operele lui Miguel de Cervanes, Herman Melville, F. M. Dostoievski şi Émile Zola. Pentru că urmărim să demonstrăm existenţa simbolică şi manifestarea celor două pulsiuni umane în text, nu ne-am propus abordarea unor opere complete, ci a unor anumite texte a căror complexitate şi tematică fertilă reprezintă o

marcă a întregii creaţii. Psihocritica lui Charles Mauron, la care vom face trimitere adesea, reprezintă un reper esenţial pentru orice incursiune psihologică în literatură pentru că, aşa cum urmează să demonstrăm, textul devine pentru scriitor mai mult decât o oglindă. El este un mijloc de compensare sau, în cele mai multe cazuri, reprezintă chiar o blocare inconştientă, obsesivă, între metafore care nu fac decât să repete la nesfârşit evenimente cu o puternică încărcătură morbidă, sursă de suferinţă fizică sau psihică.

În privinţa romanului care l-a consacrat pe Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, considerat pe bună dreptate ca primul roman modern, nu numai datorită dimensiunilor, ci şi simbolurilor în care scriitorul încifrează cele două pulsiuni, Eros şi Thanatos, am dedicat o parte importantă a studiului nostru. Cavalerul lui Cervantes, oglindă a tuturor idealurilor şi neputinţelor personale şi, în definitiv, naţionale, cu prezenţa sa metaforică şi totdeauna purtătorul unor semnificaţii care provoacă orice categorie de cititori, este completat prin *dublul său diferit*, motiv frecvent pentru literatura universală, dar nu însă şi în felul propus de Cervantes. Existenţa celor două lumi din roman, cea percepută de don Quijote şi cea pe care Sancho Panza o experimentează, ca răspuns sau ca reacţie la «realitatea» stăpânului său, reprezintă poate una dintre mizele importante ale abordării de faţă. Cei doi protagonişti, cavaler şi scutier, nebun, bufon, salvator şi omul simplu, medie a tuturor celorlalţi, fac un neobosit schimb de roluri în care măştile lui Eros şi ale lui Thanatos sunt purtate pe rând şi asumate pentru a arăta că teoria pulsiunilor nu urmăreşte să stabilească un nivel de autoritate. Pe de altă parte, chiar dacă, sau mai ales, când ne raportăm la literatura lui Dostoievski, senzaţia principală evocă autoritatea pulsiunii de moarte asupra tuturor oamenilor care aglomerează romanele scriitorului rus, ne vom feri să cădem în ispita unui fals discurs care să arate în ce măsură stăpânesc cele două instincte opera de artă.

Pe urmele lui C. G. Jung, la care ne vom referi constant şi, desigur, pe cele ale lui Sigmund Freud, vom căuta să identificăm în toate operele discutate tipologii umane care joacă rolurile arhetipului: cel matern şi cel al eroului reprezintă o constantă în întreaga literatură, aflată nu doar sub influenţa inconştientului, dar şi a doctrinelor religioase.

Cel mai cunoscut roman al lui Herman Melville rămâne, evident, *Moby Dick sau Balena Albă*, motiv pentru care am ales

să includem în prima parte a demersului nostru şi acest text. Considerăm că cele două pulsiuni au forme literare care se materializează aproape identic în istoria şi evoluţia culturală a omenirii, argument pentru care am văzut în arhetipul matern încifrată energia lui Eros, regeneratoare şi protectoare a vieţii. Pe de altă parte, apa, de pildă, la Melville, îşi arată adevărata natură, liberă, de neîmblânzit, protectoare a vieţii, dar, în anumite condiţii, rămâne deturnată de morbiditatea lui Thanatos.

Poate că ar fi fost un clişeu să ne referim, în privinţa creaţiei dostoievskiene, la unul dintre marile sale romane, considerate de maturitate. Nu doar asta, ci şi dorinţa de a arăta, mai ales, complexitatea şi profunzimea operei de început, ne-au determinat să ne referim la două romane care, în permanentă corelare cu biografia lui Dostoievski, vor arăta foarte clar prezenţa pulsiunii de viaţă sau de moarte în tipologiile umane descrise. *Umiliţi şi obidiţi* şi *Amintiri din casa morţilor* ne-au provocat, în cadrul demersului propus, într-un fel în care doar tenebrosul imaginar dostoievskian o poate face.

În cele din urmă, în aceeaşi ordine cronologică, ne-a fost realmente dificil să alegem pentru acest prim volum doar una dintre operele lui Émile Zola. *Germinal* nu este în mod gratuit considerat cel mai bun roman al scriitorului francez, după cum vrem să arătăm că subterana dostoievskiană şi-a găsit în subteranele lui Zola un corespondent fidel al existenţei conştiente într-un infern care, uneori, omoară ca un uter întors împotriva celor pe care-i adăposteşte.

Călătorul sau *labirintul* au, în toate romanele supuse de noi viziunii analitice, un rol important, intuit de scriitorii care l-au folosit ca pe un arhetip, purtător de mesaje, indiferent de particularităţile spaţiului cultural. Pe pământ, rătăcind prin codri sau prin cartiere întunecate, căutând adăpost şi un spaţiu propice vieţii, pe mări, supuşi pericolelor şi elementelor naturii sau prin galerii subterane care adăpostesc şi omoară în acelaşi timp, rătăcesc eroii la care urmează să identificăm un adevărat univers instinctual, reflex, oglindă a inconştientului creator.

Cumva, rătăcirea lor, oferă poate un sens chiar şi acestui demers.

2. O teorie a pulsiunilor umane

În căutarea surselor profunde, ale literaturii sau ale compulsiei de a nara, de-a lungul timpului, au pornit mai mulţi cercetători, încercând chiar să şi descopere ce se poate ascunde în spatele impulsului, uneori de neoprit, de a povesti. Poate că discuţia despre o „sursă" a romanului nu ar avea şanse de izbândă de la bun început, însă pornind de la câteva texte care par să folosească ingrediente similare, pe cât de vechi, pe atât de cunoscute, pentru a ajunge la cât mai mulţi dintre „consumatori", lectori, considerăm că acest demers îşi arată repede perspectiva deosebit de utilă. Şi asta pentru că *povestea* a avut întotdeauna nevoie de un public care, la rându-i, prin prezenţă şi prin implicare, de la identificare şi până la catharsis, a întărit, mereu şi mereu, puterea şi încrederea povestitorului.

Ca urmare, am considerat necesar să avem în vedere şi o anumită experienţă, proprie, cu grupurile de cititori, specializaţi sau în curs de specializare, cu ajutorul cărora, în peste zece ani de dialog, am primit o serie de răspunsuri pe care le-am putea considera şi „condiţionate", cum ar fi, de educaţie, de capacitatea de comprehensiune a fiecăruia în parte şi, mai ales, de experienţa lecturilor anterioare. Cervantes, Dostoievski, Zola sau Kafka, alături de alte repere importante ale literaturii universale, texte citite, de cele mai multe ori, parţial şi „în urmă cu câţiva ani", ca răspuns standard, şi, uneori, aproape de adolescenţă duc nu doar la o înţelegere trunchiată a universului literar, ci chiar, din nefericire, în cele mai multe cazuri, la reacţii de rezistenţă vecine cu senzaţiile de neplăcere. Textele studiate în programa şcolară propusă în liceu, pe de altă parte, se bucură de o simpatie incomparabilă în rândurile mai tuturor viitorilor cercetători ai limbii şi literaturii române. Asemeni unui bumerang, care se întoarce pe ultima parte a drumului său spre locul de unde a pornit, cerinţele care ies din tipar sau temele mari ale literaturii universale, cum ar fi *dublul*, cu toate că îşi găsesc uşor răspuns în literatura universală, îi fac pe viitorii specialişti, critici

şi profesori să aleagă orice exemplu, indiferent de gradul de compatibilitate cu tema, exclusiv din cadrul literar românesc, limitat doar la programa amintită. Ceea ce, deşi face, până la urmă, cinste literaturii române, nu ajută însă şi celor care au rămas blocaţi într-o falsă mişcare de rotaţie spre înainte, fără a realiza că *tertium comparationis* reprezintă poate una dintre cele mai eficiente chei prin care culturile lumii îşi arată subtilităţile lor cele mai surprinzătoare.

Fără să încercăm o comparaţie sau o analiză a relaţiei «om – carte», ca entităţi aflate în contact direct şi sub presiunea influenţei, a determinării din afara propriei persoane, nu vom poza mirarea în faţa comportamentelor care urmăresc o soluţie simplă, idiferent de eficienţa ei, când vine vorba de înţelegerea unui text literar, în special, sau de înţelegerea lumii, în general. În astfel de situaţii, se cuvine să amintim că Sigmund Freud a rămas principalul reper în privinţa răspunsurilor simple şi, mai ales, a interpretării acestora în funcţie de dificultatea sarcinii. Astfel, citind eseurile psihanalistului nu se poate ca, la un moment dat, să nu ne imaginăm că nu numai opera de artă are viaţă, ci şi că, uneori, chiar şi analiza oamenilor poate să genereze adevărate capodopere ale culturii. Pentru Freud, *teoria pulsiunilor* a reprezentat o etapă esenţială în cunoaşterea psihicului uman şi a felului în care reacţionează el, întotdeauna pendulând în jurul unui soare orbitor, identificat în «plăcere»: „...principiul plăcerii poate fi dedus din principiul constanţei”[1], adică, o tendinţă clară de stabilitate spre ceea ce s-a încercat şi a reuşit, provocând o cât de mică senzaţie de plăcere.

Ca urmare, Sigmund Freud a arătat că pulsiunile trebuie puse în relaţie directă cu dorinţele şi au un caracter instinctiv, de necontrolat sau imposibil de influenţat de motorul plin de cenzură al conştientului. Pentru psihanaliză cele două mari instincte, sau pulsiuni, pentru viaţă şi, respectiv, pentru moarte, au reprezentat grila care, chiar dacă în aparenţă nu ar putea cuprinde toată complexitatea factorului uman, reuşeşte să acopere cea mai mare parte din comportamentul indivizilor. Numite de Freud, mai simplu, *Eros* şi *Thanatos*, reprezentări ale antichităţii greceşti pentru viaţă şi pentru moarte, cele două

[1] Sigmund Freud, *Opere,* Vol. III, *Psihologia inconştientului*, Traducere din limba germană Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, Bucureşti, Editura Trei, 2000, p. 166.

pulsiuni, încifrate în inconştientul colectiv, au o paletă generoasă de manifestări specifice, de la simpla atracţie şi dorinţă sexuală, la agresivitatea nejustificată, întoarsă, uneori, chiar spre sine. Astfel, fără să-şi propună definiţii pentru trăsături umane care au însoţit specia pe tot parcursul evoluţiei ei, Freud vede în pulsiune „o tendinţă inerentă a organismului viu de a reproduce o stare din trecut la care a fost obligat să renunţe sub influenţa forţelor exterioare perturbatoare..."[2]. Comparaţia vine, în mod firesc, din registrul animal unde, după cum apreciază şi Freud, aceleaşi pulsiuni de bază ghidează întregul univers. Migrarea unor specii de peşti sau a unor păsări reprezintă o „compulsie organică la repetiţie"[3] care urmăreşte doar să reproducă ceea ce a existat cândva în trecut. În acest sens, psihanalistul a emis poate una dintre cele mai controversate ipoteze ale ştiinţei de sondare a inconştientului – „scopul spre care tinde tot ceea ce este viu este moartea, şi invers, existenţa lipsită de viaţă este anterioară celei vii"[4].

Cele două pulsiuni se află în opoziţie cam în aceeaşi manieră în care *dublul*, oriunde în literatura universală, este prezentat prin intermediul luptei şi al încercărilor repetate de a fura sau de a apăra cât mai mult din existenţa proprie sau din existenţa celuilalt. Pulsiunea vieţii sau, mai simplu, Eros, îşi concentrează energiile pentru a se opune lui Thanatos şi tuturor manifestărilor cuprinse în pulsiunea morţii. Erosul este alimentat de ceea ce atât Sigmund Freud, cât şi Carl Gustav Jung, au numit *libido*, fără a se referi exclusiv la sexualitate. Astfel, instinctul sau pulsiunea vieţii include tot ceea ce protejează viaţa sinelui şi a celorlalţi.

Sexualitatea care a fost pentru psihanaliza freudiană poate cea mai ipocrit-neînţeleasă ipoteză şi-a demonstrat adevărata putere în studii şi strategii de marketing prin care masele au fost manipulate să cumpere şi să consume orice prin intermediul simbolurilor sau al aluziilor sexuale, de cele mai multe ori, nepercepute conştient. Cadrul generos al emoţiilor pozitive şi creatoare se întinde, aşadar, dincolo de simpla nevoie sexuală, spre nevoia de a construi, de a servi un ideal până la moarte, în mod paradoxal, de a scrie şi, astfel, de a descărca sau

[2] *Ibidem*, p. 190.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*, p. 191.

de a împărtăşi experienţe prin sublimare, de a imagina sau propune utopii care se dedică unui cult al vieţii asumate conştient ca la Aldous Huxley, spre exemplu. Mai mult, chiar şi ceea ce *Filocalia* consideră a fi păcat se încadrează, de fapt, nu în moartea spiritului, potrivit dogmelor creştine, ci în însăşi esenţa vieţii. Ne referim aici la desfrânare şi mai ales la „îmbuibare" ca manifestări exclusive ale Erosului: „să nu se amăgească nimeni cu săturarea pântecelui şi să nu se lase furat de plăcerea gâtlejului. Pentru că nu numai deosebirea felurilor, ci şi mărimea cantităţii mâncărurilor face să se aprinză săgeţile curviei. Căci cu orice fel de hrană se va umplea pântecele, naşte sămânţa desfrânării..."[5]. Ceea ce textul propune ca deviant poate fi, desigur, lesne susţinut şi argumentat prin impunerea unei vieţi în deplin control al spiritului. „Păcatul pântecelui" apare atunci când suntem în prezenţa unui exces nejustificat, dar cu toate astea, Sancho Panza, scutierul cavalerului don Quijote şi, mai rar, chiar protagonistul romanului lui Cervantes, se lasă pradă foamei mâncând cu o poftă atât de savuros descrisă de scriitor, încât parcă întăreşte teoria freudiană asupra Erosului. „Săgeţile curviei" invocate de *Filocalie* amintesc izbitor de mult de o altă reprezentare a lui Eros, la romani – Cupidon: „Era înarmat cu arc şi cu săgeţi cu care reuşea să-i facă să se îndrăgească pe cei aleşi de el".[6] În acest context, vom reaminti că textul sacru a văzut, ca în toate marile texte religioase de mare intuiţie psihologică, ceea ce înseamnă iubirea, cu dramele şi tensiunile pe care specia umană le caută pentru a-şi satisface nevoia de mai mult. De la Cervantes, la Shakespeare, unde suferinţa devine sinonim al iubirii, vedem în reprezentarea lui Cupidon un exemplu strălucit de *travaliu simbolic* prin care omul a reuşit să încifreze semnificaţii abstracte şi dificil de explicat în cuvinte puţine, generând, astfel, o reprezentare a unui zeu.

Pe de altă parte, libidoul nu poate fi făcut singur responsabil pentru toate comportamentele umane, ceea ce l-a determinat şi pe Freud să caute un nou aspect sau o nouă formă de manifestare umană pe care să o cerceteze. Afirmaţia conform căreia scopul fiecărei vieţi este moartea devine în limbajul psihanalizei *dorinţă*, exprimată prin gesturi asumate, arareori

[5] *Filocalia sfintelor nevoinţe ale desăvârşirii*, Traducere de Preot Profesor Doctor Dumitru Stăniloae, Ediţia a IV-a, Bucureşti, Editura Harisma, 1993, p. 133.

[6] George Lăzărescu, *Dicţionar de mitologie,* Prefaţă: Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1979, p. 141.

conştiente. Pulsiunea morţii este exprimată inconştient prin tot ce seamănă cu frica, cu mânia sau cu agresivitatea care caută, mereu şi mereu, să rănească. Durerea şi nevoia de a o împărtăşi, de a o proiecta asupra celorlalţi ca în romanul arhetip pentru Thanatos, *American psycho*, de Bret Easton Ellis, intră în aceeaşi arie de acţiune a energiilor morţii. Pentru a exemplifica cu un fragment sugestiv, îi dăm cuvântul protagonistului imaginat de Ellis, Patrik Bateman: „Răul este ceva ce eşti?! Sau este ceva ce faci?! Durerea mea este constantă şi ascuţită şi nu sper într-o lume mai bună pentru nimeni. De fapt, îmi doresc ca durerea mea s-o resimtă şi alţii. Nimeni nu vreau să scape”[7].

Pulsiunea vieţii în concepţia freudiană apare ca un construct mai complex în comparaţie cu propunerea făcută de C. G. Jung care pune în centrul inconştientului, ca motor generator de energii nebănuite, doar *libidoul*, nu şi o altă resursă. Pentru Jung, însăşi libidoul este independent de simplul instinct sexual care, la Freud, rămâne în prim plan: „Prin libido înţeleg *energia psihică*. Energia psihică este intensitatea procesului psihic [...]. Folosesc adesea expresia de libido în acelaşi sens cu «energie»„[8].

Astfel, pentru Jung, o asemenea energie este şi garanţia unei vieţi apropiate de atingerea idealurilor şi a ţelurilor înalte, dincolo de simpla existenţă instinctuală a individului: „trebuie să existe o asemenea cantitate de libido (= energie) disponibilă, căci altfel nici o transformare a funcţiilor nu ar mai fi posibilă, întrucât acestea din urmă ar fi atât de strict legate de instinctele extrem de conservatoare în sine [...], încât nu ar mai putea avea loc nici un fel de variaţii...”[9]. Prin urmare, doar o cantitate suficientă de energie psihică poate facilita şi produce sublimarea şi tot ceea ce a stat la baza civilizaţiei umane dintotdeauna: specializarea, tehnica şi dezvoltarea personală. Astfel, în sens jungian, l-am putea privi pe don Quijote ca pe un reprezentant de seamă al acestei *energii*, numite adesea de psihologul analitic şi *libido*. Numai graţie unui rezervor generos cavalerul este

[7] Bret Easton Ellis, *American psycho*, Traducere şi note de Mihnea Gafiţa, Iaşi, Editura Polirom, 2005, p. 487.

[8] Carl Gustav Jung, *Puterea sufletului, Antologie*, A doua parte, *Descrierea tipurilor psihologice*, Texte alese şi traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, Bucureşti, Editura Anima, 1994, p. 182.

[9] *Idem*, *Puterea sufletului*, *Antologie*, A patra parte, *Reflecţii teoretice privind natura psihismului*, Texte alese şi traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, Bucureşti, Editura Anima, 1994, p. 42.

capabil să treacă prin toate aventurile, de obicei nefericite şi dureroase, pe care le vede sau le creează la fiecare pas. Evident, în lumina psihobiografiei, termen propus de Corin Braga[10], în 2011, don Quijote nu este altceva decât oglinda trăirilor şi proceselor psihice ale scriitorului. O privire asupra istoriei şi vieţii lui Miguel de Cervantes este suficientă pentru a vedea cam în ce fel cavalerul devine manifestarea energiilor creatorului.

Dincolo de principiul plăcerii, publicată pentru prima dată în 1920, rămâne lucrarea în care Sigmund Freud reuşeşte să extragă din vasta sa experienţă clinică o serie de explicaţii privind viaţa pulsională. Lămuririle asupra masochismului şi sadismului, chiar dacă nu sunt directe ca trimiteri, se potrivesc pe diferite matriţe reprezentate de texte literare. Dacă, în grilă jungiană, eroul lui Cervantes este un arhetip de viaţă plină de libido, ca energie, folosirea lornionului freudian aduce o cu totul altă lumină asupra compulsiei pe care o resimte don Quijote spre drum, spre călătorie şi spre fapte de vitejie. Pentru psihanalist masochismul este doar o reorientare a sadismului spre Eul propriu prin deplasarea pulsiunii de a face rău, specifică energiilor morţii, deci lui Thanatos, spre interior: „Masochismul, întoarcerea pulsiunii spre Eul propriu, nu ar fi în realitate decât revenirea sa la o fază anterioară a evoluţiei sale, adică o regresie"[11]. Chiar dacă în aparenţă clasificarea pulsiunilor în psihanaliza clasică pare că limitează sau că se axează pe un pansexualism exagerat, nivelul de aplicabilitate, dincolo de teorie, este cu mult mai ridicat faţă de psihologia analitică a lui Jung. Concret, Erosul se orientează spre conservarea vieţii, iar dacă alegem ca exemplu, din nou, pe Cavalerul Tristei Figuri, vedem cum eroul face aproape orice în direcţia opusă conservării binelui său. Motiv pentru care, doar în rare ocazii, don Quijote reuşeşte cu adevărat să şi rănească pe vreunul dintre „adversarii" săi: morile de vânt, oile, o pisică, un burduf plin cu vin sau vreun călugăr aflat în pelerinaj.

Prin urmare, exemplul lui Cervantes, care întrece în complexitate majoritatea textelor literare, oferă un teren fertil pentru aplicarea paradigmei pulsiunilor. Nu discutăm acum în ce fel reuşeşte cavalerul să se dedubleze pentru a satisface ambele instincte, Eros şi Thanatos, dar amintim doar că, pentru

[10] Corin Braga, *Psihobiografii*, Iaşi, Editura Polirom, 2011.
[11] Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 204.

întemeietorul psihanalizei, tendinţa spre repetiţie constituie o compulsiune care l-a condus „la admiterea existenţei pulsiunilor morţii”[12]. Nu există în literatura universală caracter mai supus unei asemenea pulsiuni de a repeta ceva ce, de fiecare dată, îi aduce durere, nu şi nefericire, ca don Quijote! Fără să facă trimitere la opera lui Cervantes, Freud admite totuşi că cele două pulsiuni, de viaţă şi de moarte, sunt de multe ori asociate şi identificate împreună, în comportamente bizare, care şi cer de cele mai multe ori intervenţia psihoterapeutică.

În acest context, facem trimitere şi la câţiva autori care au aprofundat teoriile freudiene, dar care au şi experienţă practică în psihanaliză, pentru a prezenta teoria pulsiunilor într-o manieră cât mai clară. Începem cu cel care a fost printre primii şi cei mai importanţi susţinători ai psihanalizei şi ai traducerilor operelor complete în limba română – Vasile Dem. Zamfirescu. În *Filosofia inconştientului*, psihanalistul român dedică celor două pulsiuni un capitol întreg: *De la antropologie la ontologie: Eros şi Thanatos*. Astfel, cercetătorul reia principalele repere ale pulsiunii vieţii, prin sexualitate şi atitudine orientată spre conservarea vieţii, dar insistă asupra mai dificilei pulsiuni a morţii. Zamfirescu, prin trimiteri punctuale la opera freudiană, arată că principiul repetiţiei se află în centrul instinctului morţii prin *transfer*, identificând „cel mai pregnant fenomen repetitiv pe care-l oferă clinica psihanalitică”[13].

În relaţia cu psihanalistul, pacientul se vede în postura de a sonda, asistat de specialist, chiar propriul său inconştient pentru a identifica elementele traumatice care au declanşat nevroza sau, în general, starea sa de rău psihic. Pacientul ajunge inevitabil să proiecteze asupra psihanalistului o paletă întreagă de sentimente şi de trăiri intime, experimentate în trecut cu membrii familiei şi cu cei ai grupului din care face sau a făcut parte. Trăirile nu sunt întotdeauna pozitive, de pildă fixaţia şi falsa îndrăgostire sau dependenţa de analist, cunoscute în teoria şi practica psihanalizei. Mai mult, parafrazându-l pe Freud, Zamfirescu atrage atenţia asupra unei mari categorii umane, prinse parcă în bucle comportamentale: „fenomene repetitive frapante se produc şi în viaţa cotidiană, la persoane lipsite de

[12] *Ibidem*, p. 206.

[13] Vasile Dem. Zamfirescu, *Filosofia inconştientului*, Bucureşti, Editura Trei, 2001, p. 73.

simptome, care par urmărite de o soartă demonică: binefăcătorii părăsiţi sistematic, cu ură, de cei care au beneficiat de gratitudinea lor, bărbaţi la care orice prietenie se sfârşeşte prin a fi trădaţi, îndrăgostiţi care parcurg aceleaşi faze sentimentale cu cele mai diferite partenere şi ajung inevitabil la acelaşi sfârşit etc."[14]

Chiar dacă repetiţia poate părea specifică principiului plăcerii, prin căutarea stimulului care a provocat o stare de bine, faptul că individul urmăreşte, cel puţin în egală măsură, implicit o stare care i-a provocat disconfort i-a sugerat întemeietorului psihanalizei să caute ceva mai mult decât pulsiunea vieţii. Mai mult, un amănunt care contribuie la neînţelgerea unui concept şi aşa insuficient analizat, ca o verigă slabă în doctrina psihanalitică, este detaliat de către Zamfirescu, care arată cum noţiunea de instinct al morţii devine un nonsens, deoarece „pentru biolog, instinctul nu poate fi asociat decât cu viaţa..."[15].

Ca urmare, psihanalistul român vede şi o simetrie ideologică între tezele freudiene şi cele ale lui Arthur Schopenhauer privind ipoteza instinctului morţii. Adevăratul, şi cel mai sigur, rezultat al vieţii este şi scopul acesteia – moartea. Unii dintre specialiştii în filosofie au identificat în discursul lui Schopenhauer aceeaşi viziune: „Cea mai simplă experienţă e de ajuns pentru a demonstra, fără îndoială, că suferinţa este legea lumii [...], viaţa înseamnă în mod necesar concurenţă şi distrugere"[16]. Filosoful se raporta la universul uman prin comparaţie cu cel vegetal în care, fiecare fir de iarbă, floare, copac sau frunză se luptă egoist pentru a căpăta superioritate şi hrană. Altfel spus, viaţa este conservată doar cu preţul unor risipe mari de energie „printr-un război universal"[17]. Egoismul cu care se urmăreşte particula nutritivă în mod repetat spre infinit sau spre final şi războiul tăcut în care par a fi implicate toate organismele lumii reprezintă şi acum argumente greu de refuzat de criticii psihanalizei.

Ne întoarcem la paradoxala repetiţie a episoadelor traumatice pe care ochiul atent al psihanalistului le recunoaşte sub orice formă. Unul din momentele în care amintiri reprimate sau dureroase revin cu insistenţă este în vis, după cum arată

[14] *Ibidem*.
[15] *Ibidem*, p. 72.
[16] C. Challemel-Lacour, în *Convorbiri cu Schopenhauer*, Traducere de Ana Florescu, Iaşi, Editura Polirom, 1998, p. 62-63.
[17] Arthur Schopenhauer, în *ibidem*, p. 127.

Vasile Dem. Zamfirescu. Pe cât încearcă indivizii să evite amintirea episodului care a declanşat senzaţia de durere sau de nefericire în starea de veghe, folosind, în acest mod, energiile vieţii, ale Erosului, pe atât par a fi lipsiţi de orice putere sau cenzură în activitatea onirică, ceea ce sugerează că „repetarea halucinatorie a traumatismului trebuie să ţină de o realitate psihică guvernată de un alt principiu”[18].

Într-unul dintre ultimile texte teoretice ale sale, *Eul şi Se-ul*, Freud aduce lămuriri suplimentare asupra teoriei celor două pulsiuni, opuse şi totuşi complementare. În Eros şi Thanatos psihanalistul vede oglindirea unei alte perechi, formate din *iubire* şi *ură*. Din nou, experienţa clinică se dovedeşte poate cel mai important instrument de cunoaştere al psihanalizei pentru că îi facilitează cercetătorului observaţia că „ura este însoţitorul neaşteptat şi foarte frecvent al iubirii”[19] şi „că în anumite împrejurări ura se poate transforma în iubire, iar iubirea în ură”[20]. Vedem aici o constantă a literaturii lui Llosa sau însăşi drama căpitanului Ahab din *Moby Dick*, unde iubirea şi menirea de a fi pescar şi lider peste întinsul apelor devine obsesie şi dorinţă de moarte, orientată atât asupra balenei, cât şi asupra propriei sale fiinţe.

În privinţa pulsiunilor, dar şi a principalelor teme ale psihanalizei, au scris şi cei mai influenţi cercetători contemporani, cum ar fi Helmut Thomä şi Horst Kächele. Compulsia la repetiţie, specifică morţii, este analizată tot în relaţie cu activitatea onirică şi cu un „destin” nefericit de care unii oameni, pur şi simplu, nu pot scăpa. Cei doi afirmă că „evenimentele traumatice pot pune ani de-a rândul stăpânire pe gândirea şi simţirea unui om, deşi ele aparţin trecutului”[21]. Vedem, aici, proiectate multe dintre crizele personajelor dostoievskiene, blocate într-un trecut de suferinţă din care fie nu mai pot ieşi, fie nici nu-şi doresc aceasta. Repetiţia ar fi singura metodă, instinctual găsită de psihic, pentru a încerca la nesfârşit o soluţionare a evenimentului perturbator, după cum consideră şi cei doi psihanalişti. Întocmai cum, cel care se simte vinovat de o crimă comisă o retrăieşte

[18] Vasile Dem. Zamfirescu, *op. cit.*, p. 74.
[19] Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 242.
[20] *Ibidem*.
[21] Helmut Thomä, Horst Kächele, *Tratat de psihanaliză contemporană*, Volumul I: *Fundamente*, Traducere din limba germană Carmen Erena, Bucureşti, Editura Trei, 1999, p. 182.

adesea în vis într-o încercare fără speranţă de a şi-o asuma: „Compulsia la repetiţie se poate, deci, înţelege ca o încercare de a introduce experienţa traumatică într-un context interpersonal, pentru a o putea integra psihic pe această cale”[22].

Pentru a face şi mai bine înţeleasă teoria pulsiunilor alegem, ca exemplu, pe D. H. Lawrence, autor modernist englez, care marchează literatura universală prin tipologii hipersensibile, cum sunt şi cele din romanul *Curcubeul*[23]*.* Eros şi Thanatos reprezintă poate unica raţiune de a exista a tinerilor surprinşi de scriitor, tineri care iubesc şi urăsc cu aceeaşi intensitate. Fără excepţie, ca şi cum pulsiunile se transmit genetic şi nu există, în mod natural, în fiecare inconştient, toate generaţiile din roman fac dovada unor energii enorme de conservare a vieţii, egalate doar de pulsiunea morţii şi de manifestarea ei sub forma unei veritabile uri: „Will începu să urască aprig felul ăsta al ei de a fi. Umbla fără rost pe lângă casă, căci frica să n-o piardă pe Anna îl adusese într-o stare de neputinţă, aproape de imbecilitate”[24]. Exemplele sunt nenumărate în roman şi, în general, în opera lui Lawrence, poate şi pentru că scriitorul englez a fost foarte familiarizat cu toate ipotezele şi teoriile psihanalizei până la acel moment. Iubirea şi nevoia de celălalt, aproape în sensul sugerat de Platon, în *Banchetul*, unde vorbeşte despre al treilea gen, cel *androgin*, trufaş, superior şi suficient sieşi, într-o stare de fericire şi împlinire totală, sunt egalate la Lawrence de sentimente cu adevărat negre, care par să umple, precum cea mai dăunătoare umoare, întreaga fiinţă a celui care, până mai ieri, iubea. Într-un anumit sens, nu se poate să nu planeze asupra lui D. H. Lawrence şi o anume suspiciune precum că literatura sa, în sens programatic şi cu un discurs angajat, a fost o încercare fidelă de a pune în scenă unele principii teoretizate de psihanaliză.

„Starea primitivă neorganizată”[25], după cum o numeşte *Dicţionarul de psihanaliză*, face parte din paleta de trăiri inconştiente şi îşi arată influenţa asupra indivizilor prin

[22] *Ibidem*.

[23] D. H. Lawrence, *Curcubeul*, În româneşte de Carmen Paţac, Chişinău, Editura Hyperion, 1992.

[24] *Ibidem*, p. 155.

[25] *Dicţionar de psihanaliză*. *Semnificaţii*. *Concepte*. *Mateme*, Sub direcţia lui Roland Chemama, Traducere, avanprefaţă şi completări privind psihanaliza în România de dr. Leonard Gavriliu, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1997, p. 162.

intermediul pulsiunilor. Ambele instincte, aşadar, Eros şi Thanatos, duc inevitabil spre *moartea primordială*. Chiar dacă poate părea paradoxală, prin asocierea vieţii şi (prin toate manifestările sale de a o conserva, cu vasalitate faţă de principiul plăcerii) a oricărei forme de moarte, întemeietorul psihanalizei aduce, în acest sens, un argument de tipul celor care nu i-ar mai putea surprinde pe cunoscătorii acestei ştiinţe. Obişnuit cu biologia şi antropologia, ca rezervoare importante pentru multe dintre cele mai fascinante teze ale ştiinţei sondării psihicului, Sigmund Freud apelează aici la exemplul oferit de animalele inferioare. Eros şi Thanatos coexistă cel mai clar în universul unor asemenea vieţuitoare pentru că, de regulă, satisfacţia sexuală, ca unică şi fundamentală menire a speciei, este urmată imediat de moarte: „aceste fiinţe mor după ce au procreat, deoarece în urma eliminării Erosului prin satisfacerea sexuală, pulsiunea morţii are mână liberă în realizarea intenţiilor sale”[26]. Ne simţim datori să menţionăm că în regnul animal se poate vorbi doar parţial despre „satisfacţie sexuală” pentru că speciile, mai ales cele invocate de întemeietorul psihanalizei, inferioare, sunt mai degrabă puse în mişcare de energii care dinamizează alte milioane de exemplare, în acelaşi fel, spre perpetuarea şi trecerea în nemurire prin transmiterea mai departe a materialului genetic.

Pentru Freud, asemenea exemple sau comparaţii reprezintă de fapt singura şi poate cea mai eficientă metodă de a observa evoluţia şi modificarea, acolo unde ea apare, în sistemul somato-psihologic. *Totem şi tabu* este construit pe aceeaşi structură, animalele inferioare fiind înlocuite cu tipologia umană care ar putea fi specifică societăţii cu caracter primitiv. Doar prin comparaţie cu formele foarte simple de viaţă, dar şi foarte vechi, se pot obţine, în opinia psihanalistului, răspunsuri precise şi fidele iar, pentru critici, speculaţii ştiinţifice. Comuna primitivă, animalele inferioare sau cultura antică reprezintă în psihanaliză surse inepuizabile de informaţii aflate doar în aşteptarea interpretării corecte şi a redescoperirii lor într-o lumină nouă care să le arate aşa cum şi sunt – dovezi ale unei perioade uitate de conştientul colectiv.

Astfel, însăşi întâlnirea psihoterapeutică se concentrează pe istoria şi trecutul pacienţilor şi asta pentru că acolo se află toate elementele traumatice, generatoare de adevărate tulburări

[26] Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 246.

psihice. Pentru Freud, cea mai îndepărtată şi mai semnificativă perioadă istorică a individului este copilăria, considerată adesea ca o formă de „primitivism" în dezvoltarea umană şi, în acelaşi timp, ca un rezervor nesecat din care personalitatea umană se alimentează mai târziu cu date care încadrează o fiinţă sau, impropriu spus, destinul acesteia. Psihanalistul nu a fost primul care a observat că un copil este în stare să joace acelaşi joc la nesfârşit sau să asculte o poveste de nenumărate ori, dar a fost primul care a identificat aici manifestarea pulsiunii repetiţiei într-o formă arhaică, redescoperită de individul matur în toate situaţiile care implică nefericire şi durere: „bolnavul se comportă într-o manieră cu totul infantilă"[27].

Ca urmare, ne ferim să afirmăm că literatura poate fi încadrată doar în limitele celor două pulsiuni identificate de psihanaliza freudiană şi, mai mult, nu căutăm doar să reluăm un demers care nu ar putea egala oricum strălucita cercetare întreprinsă de Marthe Robert asupra romanului. Susţinem totuşi că fenomenul artistic, ca nevoie de a comunica şi sublima, se află în vârful turnului valorilor umane ca forme de manifestare. Mitul în legătură cu *intimitatea textului* are de-a face, în principal, cu neputinţa sau nepregătirea celui care deschide cartea şi acceptă invitaţia povestitorului, pentru că textul, în sine, reprezintă umanitatea în forma ei cea mai înaltă şi, totuşi, oricând deschisă pentru orice categorie de cititori. Faptul că noi vom alege doar câteva dintre capodoperele literaturii universale pentru încercarea matricei pulsiunilor susţine, a priori, că inconştientul colectiv este cel care asigură nesfârşita circulaţie a textului, iar arhetipul devine parte a unui limbaj, dincolo de orice încercare de a comunica verbal sau nonverbal.

2.1. Inconştient şi activitate fantasmatică

Alături de teoria pulsiunilor, inconştientul este unul dintre principalele repere asupra cărora Sigmund Freud s-a oprit pentru a consolida noua sa abordare a psihicului. Odată cu *Psihopatologia vieţii cotidiene*[28], inconştientul este prezentat ca

[27] *Ibidem*, p. 189.

[28] *Idem*, *Opere*, Vol. XIV, *Psihopatologia vieţii cotidiene* (*Despre uitare*, *greşeala de vorbire*, *apucarea greşită a unui obiect*, *superstiţie şi eroare*),

element de primă importanţă în economia aparatului psihic. *Actele ratate*, prezentate şi analizate pe larg de psihanalist, atât de întâlnite la toţi oamenii, indiferent de categoriile lor sociale, demonstrează fără îndoială că în spatele uitării celor mai simple sau mai uzuale elemente se ascunde, de fiecare dată, acţiunea inconştientului. Cercetătorul austriac a comparat, uneori, instanţa psihică cu un hol în care sunt trimise toate elementele neplăcute din conştient, considerate traumatice. Un exemplu mai clar ar fi uitarea numelui unei străzi foarte cunoscute în contextul în care individul a avut un conflict recent acasă sau la serviciu. *Uitarea*, numită şi *lapsus*, va fi explicată prin rezonanţa similară pe care o are numele străzii cu numele celui cu care protagonistul a avut conflictul, în încercarea de a îndepărta cât mai repede din amintire evenimentul neplăcut. Evident, ne referim aici la un exemplu care presupune o anumită structură psihologică şi un cumul de factori comuni oamenilor, ceea ce nu înseamnă, fireşte, că orice polemică dură are să ducă, obligatoriu, la diferite acte ratate. Invocăm un alt exemplu, plin de semnificaţii, identificat de Freud chiar în literatură, în *L'Adultera* lui Theodor Fontane. În timpul jocului cu mingea, protagonista vrea să-i arunce soţului ei, în semn de bun venit, o minge din cele câteva aflate la îndemână, „dar nu a ţintit bine, aşa că mingea a deviat într-o parte şi a fost prinsă de Rubehn"[29]. Textul prezintă mai departe întâlnirea celor doi şi conştientizarea unor sentimente ascunse sau nebănuite până atunci, împlinite prin desfacerea relaţiei cu soţul. Nu ar fi prima dată când literatura serveşte ca teren fertil pentru ştiinţe care se folosesc de ea ca de un adevărat izvor de inspiraţie. Élisabeth Roudinesco este doar una dintre vocile avizate care a remarcat că, în ciuda unor demonstraţii valorice clare ale folosirii lornionului psihanalitic, ştiinţa pare „cu atât mai atacată, cu cât a cucerit lumea prin singularitatea unei experienţe subiective care plasează inconştientul, moartea şi sexualitatea în centrul sufletului omenesc"[30]. Psihanalista franceză, de origine română, subliniază că Sigmund Freud nu a fost, aşa cum s-ar putea grăbi unii să concluzioneze, primul care să descopere inconştientul. Astfel, „încă din Antichitate s-au ivit

---

Traducere din limba germană Daniela Ştefănescu, Herta Spuhn, Bucureşti, Editura Trei, 2006.

[29] *Ibidem*, p. 223.

[30] Élisabeth Roudinesco, *La ce bun psihanaliza?*, Traducere din limba franceză de: Dara Maria Străinu, Bucureşti, Editura Trei, 2002, p. 35.

întrebări privind o activitate psihică în care era implicat altceva decât conştientul"[31], susţine psihanalista care, totuşi, îi acordă lui Freud marele merit de a fi intuit un model de organizare a aparatului psihic în care inconştientul pare să devină un rezervor uman de instincte refulate asupra cărora *Supra Eul* a acţionat cu toată puterea sa de cenzură.

Pentru autorii *Dicţionarului de psihanaliză*, inconştientul devine o sursă de fantasme şi de scenarii care caută permanent „să se elibereze de investiţiile lor pulsionale..."[32], dar şi un „adăpost" pentru tot ceea ce este refulat şi ascuns conştiinţei individului. Conceptul este pus de cele mai multe ori în relaţie cu cele două acţiuni care orbitează în jurul său: *refularea* şi *defularea*. În cazul primei acţiuni, Freud este, fără îndoială, întemeietorul conceptului, observând că ascunderea şi/sau îndepărtarea devin sinonime ale refulării cu atât mai mult cu cât episoadele sau amintirile supuse acestui proces conţin o încărcătură afectivă şi, în acelaşi timp, negativă. Alegem să „îngropăm" prin refulare o amintire jenantă care, în ciuda acestui proces, se întoarce sub formă de simptom prin fobii, angoase sau prin vise nocturne. Uitarea nu a reprezentat niciodată soluţia cea mai bună, chiar dacă în aparenţă şi pe termen scurt pare eficientă.

În acest context, vom aminti şi că psihanaliza este cea care a consolidat conştiinţa nevoii de a accepta realităţi care sunt, de multe ori, incompatibile cu adevărul şi conştiinţa. Nu se militează pentru o trecere în revistă la final de zi a tuturor eşecurilor şi dezamăgirilor, dar se propune, prin *defulare*, accesarea informaţiilor şi episoadelor traumatice, incursiunea în inconştient, identificarea şi acceptarea faptelor îndepărtate din conştient. *Dicţionarul de psihologie* consideră procesul doar prin intermediul unei cure psihoterapeutice în urma căreia pacientul începe să vadă clar cauza tulburării sale şi „drept urmare, el îşi poate rezolva tensiunile [...], acceptându-le şi integrându-le în viaţa sa conştientă"[33].

Dar, fantasma şi activitatea de a fantasma este mai apropiată de joc şi de plăcerile produse de el copiilor faţă de

[31] *Ibidem*, p. 65.

[32] Élisabeth Roudinesco, Michel Plon, *Dicţionar de psihanaliză*, Traducere din limba franceză de: Matei Georgescu, Daniela Luca, Valentin Protopopescu, Genoveva Teleki, Bucureşti, Editura Trei, 2002, p. 428.

[33] Norbert Sillamy, *Dicţionar de psihologie*, Traducere, avanprefaţă şi completări privind psihologia românească de dr. Leonard Gavriliu, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2000, p. 93.

orice altă activitate. Psihanaliza se referă la aceasta de fiecare dată în relaţie cu inconştientul şi cu momentele la care „ne dedăm în timpul stărilor când avem atenţia distrasă şi în care cădem cu uşurinţă înainte de a adormi sau când nu suntem pe deplin treji"[34]. Prin urmare, deducem că fantasmarea apare mai degrabă în condiţiile unei cenzuri scăzute din partea *Supra Eului*, fiind înrudită şi cu o formă a reveriei, considerată de Freud doar o adaptare a jocului, specific adulţilor. După cum copiii cred cu tărie în realitatea jocului lor şi după cum regresia spre infantil reprezintă o realitate care nu ocoleşte pe nimeni din cei predispuşi afecţiunilor psihice, activitatea fantasmatică, deosebit de fertilă şi de bogată la scriitori şi artişti în general, reprezintă o formă de realitate în care clienţii psihanalizei investesc mai mult. Freud este cel care a descoperit, nu fără un anumit sentiment de deznădejde, că ceea ce părea scenă de seducţie la pacienţii săi, aparent responsabilă de nevroze obsesionale, reprezenta, de fapt, un produs fantasmatic sau, altfel spus, născociri ale subiecţilor. Concluzia a determinat un pas uriaş spre descoperirea felului în care adulţii creează, indiferent de veleităţile lor artistice: „...simptomele nevrotice nu se legau direct de trăiri reale, ci de fantasme-dorinţă"[35], iar „pentru nevroză realitatea psihică însemna mai mult decât cea materială"[36]. În aceeaşi direcţie merge şi psihanalistul francez Jaques Lacan când susţine că „fantasma este o formaţiune imaginară"[37] şi identifică în cadrul pulsiunii de moarte, ca manifestare umană, *melancolia*. Fără îndoială că „a fi melancolic" poate părea o calitate fundamentală între artişti, dar *Dicţionarul de psihanaliză* arată destul de clar că atitudinea este mai degrabă legată de patologic, decât de normal, prin însăşi etimologia termenului care invocă o credinţă a Antichităţii. *Melas* ‘negru’ şi *chole* ‘bilă’ amintesc în principal de o formă de nebunie, „adică de o tristeţe profundă, de o stare depresivă care poate duce la sinucidere…"[38].

Fantasmarea este analizată şi de Donald W. Winnicott, psihanalist american cu o bogată experienţă în terapia copiilor.

[34] Sigmund Freud, *Opere*, Vol. XVI, *Viaţa mea şi psihanaliza*, Traducere din limba germană de Daniela Ştefănescu, Bucureşti, Editura Trei, 2007, p. 279.
[35] *Ibidem*, p. 156.
[36] *Ibidem.*
[37] Gilbert Diatkine, *Jaques Lacan*, Traducere din limba franceză Daniela Luca, Bucureşti, Editura Fundaţiei Generaţia, 2002, p. 42.
[38] Élisabeth Roudinesco, Michel Plon, *Dicţionar de psihanaliză*, p. 596.

Experienţa clinică a lui Winnicott arată că fantasma poate reprezenta o formă de rezistenţă psihică în faţa celei mai negre şi totale regresii. Întors într-un stadiu incompatibil cu viaţa unui adult, individul se refugiază într-o activitate care în trecut l-a marcat suficient de mult pentru a-şi păstra o anumită prospeţime în memoria sa. Evident, amintirea nu presupune aproape niciodată o scenă fericită de familie, ci din contra, abuzuri, accidente, dezamăgiri. În aceeaşi manieră fantasmele pregenitale ale copiilor însoţesc adulţii până târziu în viaţă sau reprezintă fixaţii care nu pot fi înlăturate decât cu ajutor terapeutic. Un pisoi născut recent şi agăţat de coada pisicii ar putea duce la o fantasmă specifică în privinţa naşterii, complet eronată din perspectivă anatomică. Cercetătorul american arată că această capacitate de a imagina sau completa goluri de informaţii trebuie pusă în legătură cu creativitatea şi o infinită abilitate a copiilor de a scrie glume[39], motiv pentru care Freud îi şi considera pe scriitori asemenea copiilor care se joacă. Exceptându-i pe cei creativi sau având capacitatea de a sublima, corespondentul jocului la copii rămâne totuşi la adulţi sub forma visului, a halucinaţiei sau a fantasmei.

Practica şi concluziile psihanalizei lui Winnicott primesc o formă de confirmare chiar în spaţiul cultural românesc, la Gabriel Liiceanu. Filosoful şi eseistul român spune că textul reprezintă şi o dimensiune în care oamenii se regăsesc şi îl pot întâlni şi cunoaşte pe scriitor: „Mă ofer mie, dar de fapt eu mă ofer ţie. Rezultatul este un *eu lărgit* în care «eu» şi «tu», străini până atunci, ne apropiem atât de mult încât ne tămăduim împreună..."[40]. Scriitura devine terapie sau compensare pentru cel care o alege ca mijloc de a defula şi de a împărtăşi din experienţa sa intimă. Pe aceeaşi cărare a păşit şi Winnicott care, cu o înţelegere superioară a psihicului uman, analiza jocul, tot ca pe o manifestare a creativităţii: „...în joc, chiar dacă o cantitate considerabilă de material nu se poate împărtăşi cu cealaltă persoană, există riscul ca fantasmele celuilalt să se suprapună peste ale tale, astfel încât să existe o experienţă împărtăşită..."[41].

Ar trebui să menţionăm şi că, pentru Winnicott, fantasma acoperă o paletă mai largă de trăiri, cel puţin în privinţa copiilor, în comparaţie cu viziunea freudiană sau cea jungiană.

[39] D. W. Winnicott, *Spaima de prăbuşire*. *Explorări psihanalitice*, Traducere din limba engleză Daniela Luca, Bucureşti, Editura Fundaţiei Generaţia, 2005, p. 251.
[40] Gabriel Liiceanu, *Uşa interzisă*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2002, p. 323.
[41] D. W. Winnicott, *op. cit.*, p. 47.

Psihanalistul american oferă explicaţii în articolul *Psihonevroza în copilărie*, unde fantasma este mai mult decât o simplă închipuire şi se referă „la întreaga realitate psihică proprie copilului, o parte din ea fiind conştientă, dar cea mai mare fiind inconştientă, şi incluzând ceea ce nu este verbalizat..."[42]. Incapacitatea sau lipsa de experienţă a copiilor cu aparatul fonator şi cu cuvintele face ca o mare parte a concluziilor şi raţionamentelor, deşi simple, să rămână doar procese cognitive şi imagini care se imprimă pe retina psihologică a receptorului. Nici protagonistul lui Dostoievski, Goliadkin, din *Dublul*, nu este pe deplin conştient în primele momente ale trezirii din somn, cu toate că este descris ca un individ adult: „nu e sigur dacă este treaz sau mai doarme încă, dacă e înconjurat de o lume reală, sau rătăceşte în sfera plăsmuirilor încâlcite ale unor vise"[43]. Scriitorul rus a reuşit, cu geniul său intuitiv şi cu o capacitate de sondare a propriului psihic greu de egalat, să experimenteze sau să observe felul în care fantasmele îl abat pe om de la calea reală, spre una iluzorie, compensatorie, mai bună şi, totuşi, falsă. Am putea reveni şi la eroul lui Cervantes, arhetipul salvatorului pierdut de bună voie într-o lume care nu mai are de ce să fie salvată sau, mai degrabă, nu mai are nici o şansă de a mai fi repusă în leagănul de graţie din care a plecat fără să mai privească înapoi. Sancho Panza este singurul reprezentant al conştiinţei în roman, dar aceasta nu înseamnă că don Quijote ar rămâne cu sinistrul rol al inconştientului. Mai degrabă pare să i se potrivească haina *Supra Eului* şi a celor mai importante lecţii morale sau etice transmise de familie şi de societate. Cert este că don Quijote trăieşte cea mai mare parte a aventurilor sale într-o rătăcire de vise şi fantasme, care se contopesc într-o singură realitate, cea artistică. Poate chiar că, Cervantes, intenţionat, îl pune pe cavaler în ipostaze care arată o incapacitate de a delimita realitatea de vis sau, altfel spus, activitatea diurnă de cea onirică.

După cum pulsiunea de moarte sau cea de viaţă are diferite forme de manifestare, fantasma se îndreaptă, de asemenea, spre activităţi variate, de obicei mai apropiate de instinctualitate. Astfel, sexualitatea, morbidul, arhetipul eroului salvator reprezintă doar câteva dintre marile teme ale activităţii

[42] *Ibidem*, p. 93.

[43] F. M. Dostoievski, *Opere*, Volumul 1, Studiu introductiv de Tudor Vianu, Aparatul critic de Tamara Gane, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 155.

fantasmatice în care oamenii se angajează, iar în cazul scriitorilor, după cum demonstrează şi Sigmund Freud, paleta motivelor este cu mult mai generoasă. Până la abordarea artiştilor care exersează capacitatea de joc prin imaginar sau prin eliberarea de convenţiile sociale care cenzurează spiritul uman şi manifestarea lui spontană, ne oprim şi asupra experienţei clinice adunate de D. W. Winnicott în lucrul cu pacienţii mici sau foarte mici. Stăruim asupra exemplelor din sfera clinică pentru a lumina cât mai mult procesul creativ inconştient, atât de important pentru artă. Psihanalistul american este printre primii cercetători ai psihicului infantil care au arătat că mediul unui copil, chiar bebeluş, este perceput ca o realitate unică în prima parte a vieţii, fără variabile complexe şi fără diferenţe notabile. Lumina, hrana, părinţii sau perioadele de somn-veghe alcătuiesc un mediu coerent pe care bebeluşii îl percep şi la care se raportează în funcţie de natura stimulilor. Există prin urmare ceea ce Winnicott numeşte „*dependenţă de comportamentul mediului* [s. n.]"[44], când tot ceea ce bebeluşul şi copilul mic percep reprezintă, de fapt, o formă de comportament decodat în termeni de bine ~ rău sau de plăcere ~ durere. Tipul de comportament al adultului, ca parte a mediului în care se dezvoltă nou-născuţii, reprezintă o influenţă directă asupra viitorului comportament al copiilor: „Există o distincţie clară între destinul [...] unui bebeluş ale cărui prime lupte au fost acceptate şi al unui bebeluş la ale cărui prime lupte s-a reacţionat"[45]. Mai simplu, reacţiile de testare şi de experimentare ale copilului mic sunt deosebit de variate şi capătă de multe ori aspect agresiv, de distrugere, a elementelor din jur sau a sinelui prin lovire repetată. Lipsa de reacţie sau, din contra, reacţia imediată şi de fiecare dată faţă de un asemenea comportament naşte fantasme diferite pe care bebeluşul şi copilul mic le dezvoltă până în maturitate. Copilul crede, prin atitudinea activă a părinţilor sau a supraveghetorilor că „reacţia mediului este realitatea a ceea ce ar trebui să fie propriul lui/ ei impuls provocator"[46] şi, prin urmare, nu va putea experimenta sau dezvolta mai departe fantasma agresivă sau distructivă. De cealaltă parte, însă, prin lipsa de atenţie şi menţinerea unui caracter în aparenţă lipsit de riscuri „bebeluşul dezvoltă un model

[44] D. W. Winnicott, *op. cit.*, p. 299.
[45] *Ibidem*.
[46] *Ibidem*, p. 300.

de agresivitate personală care se va dovedi fundalul unei continue fantasme (inconştiente) de distrugere"[47].

Ca urmare, psihanalistul este şi mai sumbru când vorbeşte despre distrugerea unui obiect care supravieţuieşte şi nu dispare pentru a primi în mod repetat comportamentul copilului: lipsa de reacţie înseamnă o garanţie a utilizării agresivităţii. Vedem, aşadar, în ce fel pot lua naştere fantasmele şi cam în ce măsură pot fi ele controlate de oameni. Un rol şi mai important ar trebui acordat activităţii pentru felul în care construieşte nu doar un sistem psihic, ci şi unul imaginar, aglomerat de simboluri şi de arhetipuri care confirmă această primă dependenţă de comportamentul mediului, prin care individul ajunge să folosească preponderent ori doar parţial, pulsiunea de moarte sau de distrugere. Evident, opera de artă este prima şi cea mai fidelă oglindă a dezvoltării instinctului agresiv, după cum copilăria reprezintă, fără îndoială, perioada în care majoritatea fantasmelor iau naştere.

În acest context, vom observa şi că o categorie specială de fantasme sunt cele ale pacienţilor psihotici, personaje nenumărate în literatura universală, dacă ne-am propune o identificare pe baza unor tipare comportamentale. Propriul corp, interiorul şi exteriorul, reprezintă cel mai important material fantasmatic pentru unii oameni, chiar dacă nu au căzut într-o criză patologică de nerecuperat: „nimic nu este mai real pentru a exprima realitatea psihică a pacientului decât aceste fantasme ale sale"[48]. Vedem, între fantasmă şi realitatea subiectivă, psihică, şi personajele sau destinul personajelor unui scriitor, o legătură ombilicală, după cum, de pildă, moartea Mariei Dostoevskaya, mama scriitorului rus, pare să fie repetată de nenumărate ori în opera sa. Imagoul matern se ascunde la Dostoievski în toate figurile feminine, asexuate şi, uneori, minore. Grija şi delicateţea bizară pe care o poartă protagoniştilor, bărbaţi adulţi, şi suferinţa cu care se sting, reprezintă indicii destul de clare ale instinctului de a repeta un eveniment care l-a traumatizat pe adolescentul Dostoievski. Am fi chiar tentaţi să afirmăm că pierderea mamei a generat o fantasmă pe care scriitorul o readuce în diferite forme literare la viaţă în încercarea tragică de a o salva. Destinul tragic al

[47] *Ibidem*.
[48] *Ibidem*, p. 641.

scriitorului este, de fapt, destinul tragic specific uman, un destin atât de bine ilustrat în lupta inutilă pentru a salva, la fel, o persoană iubită şi în epopeea lui Ghilgameş.

Pentru Freud fantasmele reprezintă, de fapt, adevărata lume intimă a oamenilor şi realitatea în care ei trăiesc. Acestea pot fi de natură infantilă, în care dădaca devine imagine maternă[49], de natură sexuală, de ambiţie sau, pur şi simplu, isterice. De exemplu, „un mare număr de vise care sunt adesea pline de angoasă şi în care visătorul trece prin spaţii înguste sau se află în apă au la bază fantasme despre viaţa intrauterină, despre şederea în pântecele matern şi actul naşterii"[50], susţine întemeietorul psihanalizei, ceea ce arată suficient de clar particularităţile apariţiei fantasmelor. În acest sens, prin intermediul viselor se poate căpăta acces la sursa elementului fantasmatic care, uneori, poate fi chiar şi de natură colectivă, mitică. Astfel, după opinia lui Sigmund Freud, „fantasma cainică", de exemplu, este alimentată de credinţa colectivă inconştientă că „toţi oamenii sunt fraţi"[51]. *Interpretarea viselor* este studiul care lămureşte, poate cel mai bine, şi modul în care fantasmele influenţează imaginarul şi reprezentările oamenilor, prin plasarea lor în proximitatea *visului diurn*. Studiul psihanalitic pune fantasma în paralel cu un corespondent aflat mai aproape de conştient şi uşor de controlat, asemeni unui joc care atrage aproape toţi oamenii. Partea comună a fantasmelor şi a viselor diurne este alimentată de amintiri şi reprezintă împliniri ale dorinţelor[52], deci, compensări construite de om pentru a depăşi o stare de frustrare. Iar felul în care asemenea reacţii psihice sunt transferate involuntar în text este arătat de Freud în *Eseuri de psihanaliză aplicată*, un studiu care reuneşte o serie de cercetări ale domeniului artistic-literar.

Visul, prin construcţia sa originală, plină de elemente noi, surprinzătoare, de simboluri care dovedesc o creativitate nelimitată a inconştientului, este controlat prin sublimare şi reorientare a energiilor spre scopuri înalte, literare. Scriitorul fantasmează şi pare să trăiască într-un vis lucid, situaţie deosebit de fidel surprinsă şi de Arthur Schnitzler în nuvela sa de inspiraţie

[49] Sigmund Freud, *Opere*, Vol. IX, *Interpretarea viselor*, Traducere din limba germană de Roxana Melnicu, Bucureşti, Editura Trei, 1999, p. 311.
[50] *Ibidem*, p. 374.
[51] *Ibidem*, p. 423.
[52] *Ibidem*, p. 452.

psihanalitică – *Cu ochii larg închişi*[53]. Propunerea literară a scriitorului vienez surprinde felul în care eroul nu mai reuşeşte să facă diferenţa între starea sa de veghe şi starea sa onirică şi, mai mult, aparenta incapacitate şi a celorlalte personaje de a distinge visul de realitate. Miza lui Schnitzler este însăşi aceasta, pentru că devine irelevantă încercarea de a distinge ce se află în mod obiectiv în afară, adică realitatea împărtăşită de către toţi ceilalţi şi asta pentru că din perspectiva psihicului, nici nu contează. Visul devine o realitate la fel de încărcată cu valorile adevărului, dacă nu chiar mai importantă decât cea din afara lui.

În *Scriitorul şi activitatea fantasmatică*, Sigmund Freud aşază scriitura şi scriitorul pe canapeaua sa de analiză. Am amintit deja felul în care jocul copiilor este comparat cu cel al ideilor şi al imaginilor literare. La polul opus jocului, susţine Freud, nu se află seriozitatea, ci dimensiunea realului, din care copilul, ca şi autorul, îşi extrage seva care hrăneşte fantasmele: „scriitorul procedează asemeni copilului care se joacă: el creează o lume a fanteziei, pe care o tratează cu foarte multă seriozitate, adică investeşte în ea o mare încărcătură afectivă..."[54]. Adultul este supus unor presiuni sociale diferite care îi interzic orice antrenare a ludicului în manieră similară cu un copil, dar tot psihanaliza este cea care atrage atenţia asupra dificultăţilor întâmpinate în faţa nevoii de a renunţa la o activitate: „...cine cunoaşte viaţa sufletească a omului ştie că nimic nu este mai dificil decât să renunţi la o plăcere trăită odată"[55]. În realitate, nu are loc o renunţare a adultului la ceea ce i-a făcut plăcere cândva, ci mai degrabă, o înlocuire cu altceva, acceptat social sau mai puţin supus controlului şi cenzurii sociale – „astfel şi adolescentul, încetând să se joace, nu renunţă la nimic altceva decât la suportul oferit de obiectele reale; el înlocuieşte *jocul* cu *activitatea fantasmatică*, îşi clădeşte castele în Spania, creează ceea ce se numeşte reverie"[56].

În mod evident, fantasmele sunt cu mult mai dificil de observat, încă şi mai dificil de analizat, în comparaţie cu orice joc de copii care se desfăşoară la vedere, fără adăpostul exclusiv al

[53] Arthur Schnitzler, *Cu ochii larg închişi*, Traducere din limba germană de Daniela Ştefănescu, Bucureşti, Editura Trei, 2006.

[54] Sigmund Freud, *Opere*, Vol. I, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, Traducere din limba germană şi note introductive de Vasile Dem. Zamfirescu, Bucureşti, Editura Trei, 1999, p. 90.

[55] *Ibidem*.

[56] *Ibidem*.

imaginarului. Jocul copiilor este manifest şi adesea chiar încurajat de cei care asistă la el, ca pe o formă de a explora, de a cunoaşte şi de a experimenta realitatea cu toţi stimulii săi, pe când fantasma în care se refugiază adulţii este mai degrabă motiv de ruşine şi de taină, susţine Freud. Diferenţa apare dintr-un motiv destul de simplu, care vorbeşte despre oameni în termenii „fericiţi" sau „frustraţi": „...oamenii fericiţi nu se dedau niciodată acestei activităţi, ci doar cei nesatisfăcuţi. Dorinţele nesatisfăcute sunt izvoarele din care se alimentează fantasmele, iar fiecare fantasmă reprezintă împlinirea unei dorinţe..."[57].

În acest context, ne simţim datori să atragem atenţia asupra unei contradicţii nediscutate şi încă nelămurite, în privinţa „oamenilor fericiţi". Tot psihanaliza a susţinut că nu există om care să nu sufere de o formă, mai gravă sau nu, de nevroză. O asemenea afirmaţie, împreună cu existenţa pulsiunii de moarte, ar putea însemna că omul se află în ipostaza tragică de a nu fi niciodată pe deplin fericit. Însăşi mitul biblic şi scena comiterii păcatului originar par să demonstreze cu intuiţie psihologică un adevăr sumbru – omul nu poate fi mulţumit niciodată cu ceea ce are. Prin urmare, omului nu-i rămâne decât să viseze sau să fantasmeze pentru a se apropia cât de cât de un construct utopic şi oricum iluzoriu, precum fericirea.

Freud realizează însă şi o clasificare a raţiunilor care generează activitatea fantasmatică, raţiuni aflate la capetele opuse ale piramidei lui Maslow. Pe de o parte, există fantasme orientate spre ambiţie, cu multe forme care ascund dorinţa de a reuşi sau de a se afirma social, iar de cealaltă parte, sunt fantasmele generate de dorinţe erotice. Destul de slab argumentat, surprinzător pentru Freud, fantasmele de ambiţie sunt atribuite cu precădere bărbaţilor, iar cele erotice, doar femeilor. Dar, ne interesează mai puţin procentul şi temele în jurul cărora cele două sexe fantasmează! Mai importantă este concluzia că, spre deosebire de jocul copiilor, adulţii ar avea toate motivele să-şi ascundă reveriile şi visele diurne în care se refugiază pentru a compensa o realitate nesatisfăcătoare. Ceea ce ar confirma tacit o ipoteză mai veche, cum că suferinţa şi trauma au reprezentat întotdeauna garanţia unei literaturi strălucite. Tolstoi, Proust, Kafka, Poe sau Hemingway reprezintă doar câteva dintre numele care au marcat spaţiul literaturii

[57] *Ibidem*, p. 91-92.

universale prin texte de o profunzime care argumentează, prin conţinutul lor intrinsec, însuşi accesul arhetipurilor şi folosirea acestora ca pe un limbaj universal. În acest sens, şi psihanaliza atenţionează cu privire la diferenţa dintre fantasmele scriitorilor şi cele ale celorlalţi oameni. Dacă, în general, adulţii se feresc să dezvăluie, pe bună dreptate, detaliile activităţii lor fantasmatice, în mod cert numărul celor care ar vrea să le cunoască trebuie să fie destul de mic, tocmai prin încălcarea unor tabuuri dificil de acceptat pentru ceilalţi. O oarecare ipocrizie se ascunde în dezgustul resimţit în faţa reveriilor celorlalţi, poate şi pentru că ei devin oglinda celui care îşi întoarce capul pentru a nu vedea, de fapt, chiar propria sa proiecţie. Dar scriitorul reuşeşte aici să deturneze o asemenea reacţie, prin modificări şi deghizări, şi după cum le numeşte Freud, „...atenuează caracterul egoist al reveriei sale, reuşind astfel să ne câştige prin plăcerea pur formală, adică estetică, pe care ne-o provoacă întruchiparea fantasmelor sale”[58].

Ne ferim să considerăm totuşi fantasma ca pe o formă de „proteză” psihologică, folosită de indivizi, fie ei şi creatori de artă, pentru a-şi satisface impulsuri incompatibile cu rolurile lor sociale atât de importante pentru coeziunea grupului. Cu toate că activitatea fantasmatică devine o supapă prin care suntem, avem sau distrugem ceea ce dorim, începem să înţelegem mai bine paradoxul uneia dintre maximele creştinătăţii: „mai grav păcătuim cu gândul decât cu fapta!”, sau, în cuvintele apostolului Matei: „Oricine se uită la femei, poftind-o, a şi săvârşit adulter cu ea în inima lui” (Matei, 5:28).

Fără îndoială că, în gând, ca şi în reverie, suntem necenzuraţi în gesturi şi de neoprit, pe când acţiunea reală, nu numai că trebuie asumată faţă de ceilalţi, lezaţi de un derapaj comportamental, dar are toate şansele să nu capete aceeaşi amploare ca atunci când este doar fantasmată. Mai mult, şansele sunt ca hotărârea de a acţiona să nu se ducă la bun sfârşit, de unde şi cuvântul de duh care condamnă tocmai gândul, adică locul în care omul este liber să acţioneze conform celor mai primare instincte. Paradoxul este totuşi prezent aici, în toate cazurile în care gândul nu modifică altă realitate decât a celui care îl formulează, pe când orice gest, indiferent de amploarea lui, să presupunem o fantasmă de răzbunare, pusă în practică,

[58] *Ibidem*, p. 96.

devine definitivă şi de neîntors. O fi păcatul mai mare atunci când este folosită fantasmarea, din perspectiva dogmelor încălcate, dar, în realitatea grupului de oameni, pumnul sau manifestarea agresivă afectează incomparabil actanţii. Astfel, putem aprecia cum, din perspectiva valorii economice, reveria, indiferent de forma ei, dar, cu atât mai mult, atunci când are aspect agresiv, poate reprezenta garanţia că acţiunea ar putea întârzia la nesfârşit, printr-o satisfacere parţială.

În aceeaşi manieră, literatura de aventuri sau de dragoste satisface un imaginar frustrat care are nevoie de orice formă de satisfacţie pentru a evita starea de rău. „Proteza" reuşeşte să amăgească şi să ofere un substitut de hrană psihicului aflat în căutarea plăcerii.

Fără a ne apropia de concluzii, se cuvine să recapitulăm cele expuse până aici şi să subliniem că există o diferenţă semnificativă între simplele reverii, în care continuăm, de pildă, o ceartă în imaginar, şi fantasmele mai puţin conştiente după cum le numeşte şi Julia Segal[59]. Astfel, psihoterapeutul britanic Julia Segal oferă o gamă generoasă de exemple în care fantasmele joacă roluri centrale, fără să fie conştientizate de cei care le construiesc. De pildă, o femeie, care are convingerea că urmează să moară în viitorul apropiat, nu înţelege singură că şi-a format imaginea morţii proprii, pornind de la faptul că seamănă cu tatăl ei care a decedat la o vârstă de care şi ea se apropia. O asemenea fantasmă inconştientă i-a declanşat starea nevrotică şi avalanşa de trăiri negative pe care le-a împărtăşit, evident, familiei şi apropiaţilor. Acesta este doar un exemplu, care arată în ce fel reuşeşte fantasma să altereze relaţiile individului cu grupul şi, mai ales, cu sine.

Analiza fantasmelor cere o atenţie sporită îndreptată spre acelaşi joc al copiilor, atât de similar activităţii scriitorilor. A observa un copil care se joacă înseamnă, parţial, a înţelege şi felul în care acesta îşi construieşte o întreagă lume care să-i susţină jocul. De pildă, părţile corpului mamei şi, mai ales, uterul este imaginat de un copil „ca o casă complet mobilată"[60], ceea ce pare să susţină toate propunerile făcute de psihanaliza freudiană în registrul simbolic, anunţând că în spatele tuturor imaginilor din

[59] Julia Segal, *Fantasma*, Traducere de Anacoana Mîndrilă, Bucureşti, Editura Lucman, 2005, p. 10.
[60] *Ibidem*, p. 26.

vis, care pot adăposti ceva, case, ambarcaţiuni sau oale, se ascunde, de fapt, fie arhetipul mamei, fie o amintire arhaică legată de viaţa din uterul matern. În alte cazuri, copiii procedează cu totul altfel în faţa unor situaţii sau lucruri pe care nu le înţeleg încă şi „alcătuiesc fantasme înspăimântătoare pe baza neînţelegerilor cu privire la lume, acestea fiind alimentate de anxietăţile lor"[61]. Minciuna cu barza, de pildă, face parte din acelaşi registru care alimentează în mod eronat poziţia copilului faţă de realitatea în care trebuie să trăiască şi pe care o înţelege mai greu tocmai din pricina părinţilor şi a prejudecăţilor acestora. Orice realitate incomodă, susţine cercetătoarea, este preferabilă pe termen lung, faţă de încercarea de a trăi într-o lume alcătuită doar din fantasme şi iluzii.

Pentru a vedea cam în ce manieră modifică întregul conţinut fantasmatic relaţia omului cu realitatea şi felul în care o percepe, până la urmă, ne vom referi, în cele ce urmează, şi la celebra analiză a unei *amintiri din copilărie a lui Leonardo da Vinci*, realizată de Sigmund Freud, în anul 1910, singura biografie psihanalitică semnată de doctorul austriac. Este cunoscut faptul că da Vinci nu a lăsat aproape nici o informaţie despre propria sa copilărie, cu o singură excepţie, identificată de Freud, strecurată fiind într-un pasaj care descrie şi analizează zborul vulturului: „«Se pare că mi-a fost sortit să mă ocup atât de temeinic de vultur pentru că îmi apare ca o amintire foarte timpurie; când eram încă în leagăn, un vultur a venit la mine, mi-a deschis buzele cu coada şi m-a izbit de multe ori cu ea peste buze»„[62]. Amintirea lui Leonadro da Vinci este atât de stranie, încât Sigmund Freud o consideră neverosimilă, dar nu şi falsă, apreciind că „...nu va fi o amintire [...], ci o fantasmă mai târzie transferată din copilărie"[63]. Nu ne aventurăm în a prezenta întreaga analiză a fantasmei dar vom aminti, totuşi, că psihanaliza pune scena în relaţie cu spaţiul cultural egiptean unde, în scrierile sacre, mama era reprezentată de un vultur. Suntem deja pe terenul inconştientului colectiv şi al arhetipului. C. G. Jung, fiind printre principalii cercetători ai arhetipului, pentru el psihicul, mitologicul şi fantasmaticul aveau o

[61] *Ibidem*, p. 30.
[62] Leonardo da Vinci, *Codex Atlanticus*, *apud* Sigmund Freud, *Opere*, Vol. I, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, p. 117.
[63] Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 118.

importantă bază comună: „... tipul Sinelui poate fi găsit peste tot în mitologie, ca şi în produsele individuale fantasmatice”[64].

Ceea ce este sau pare de neînţeles, într-o amintire, povestire, vis sau text literar, poate fi tradus cu ajutorul noţiunii de fantasmă inconştientă. Nu reducem activitatea artistică la simple producţii care se folosesc de reverii, dar susţinem că în artă ne-am putea orienta mult mai uşor în desişul de semnificaţii cu ajutorul informaţiilor oferite de instrumentele psihanalizei. Un astfel de model de analiză ar putea înlesni şi decriptarea a cât de ciudată este întreaga poveste a *arhitectului* lui Mircea Cărtărescu. Un bărbat face economii pentru a-şi cumpăra o maşină de care se ataşează din ce în ce mai mult, la propriu. Senzaţiile pe care le încearcă atunci când se apropie de maşină, când urcă în ea sau când o curăţă, sunt descrise cu amănunte care au nevoie de interpretare pentru a fi înţelese. De pildă, „...când trântea portiera, zgomotul lumii înceta şi arhitectul se simţea fericit în acel spaţiu tandru şi confortabil, în care totul era făcut ca să-l servească. Nici în patul conjugal nu se simţea mai bine”[65]. Însăşi felul în care evoluează destinul eroului aminteşte de producţia fantasmatică pentru că acesta devine atât de obsedat de maşina lui încât se identifică încet cu ea, devenind parte integrată în caroserie şi claxon. Modifică maşina şi felul în care claxonează până în punctul în care devine un instrument muzical autosuficient care înrobeşte lumea prin muzica sa. Arhitectul devine un zeu şi un reper într-un univers zgomotos, redus, acum, doar la armonia muzicii sale.

Tot în cadrul activităţii fantasmatice intră şi scriitura lui Dostoievski, în care specialiştii au identificat un tipar în privinţa pulsiunii de moarte. Vladimir Marinov vede o analogie „între omorul fraţilor Karamazov şi omorul fraţilor hoardei primitive”[66], respectând şi ipoteza psiho-antropologică propusă de Sigmund Freud în *Totem şi tabu* cu privire la existenţa unui omor originar la începuturile organizării culturale a omenirii.

La finalul introducerii conceptelor de inconştient şi fantasmatic mai amintim o situaţie neobişnuită în care oamenii sunt incapabili să activeze orice fantasmă sau reverie. Sándor

[64] C. G. Jung, *Opere complete*, Vol. 8, *Dinamica inconştientului*, Traducere din germană de Viorica Nişcov, Bucureşti, Editura Trei, 2013, p. 365.

[65] Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1993, p. 294.

[66] Vladimir Marinov, *Figuri ale crimei la Dostoievski*, Traducere din limba franceză de Brînduşa Orăşanu, Bucureşti, Editura Trei, 2004, p. 476.

Ferenczi[67] este psihanalistul care a pus bazele tehnicii de *fantasmare provocată*, pentru situaţiile în care pacienţii făceau dovada unui blocaj în care nu-şi puteau imagina ce ar putea sau ce ar trebui să simtă în situaţii diferite. Depăşirea obstacolului se făcea relativ uşor, prin inducerea unei fantasme care să stimuleze pacientul: „pacientul respinge atunci fantasma care îi este propusă şi, prin acest ocol, ajunge să-i substituie acesteia o fantasmă personală"[68]. Ca şi jocul, aşadar, fantasma devine un mijloc de cunoaştere sau de aprofundare a unei realităţi intime, străine individului.

Dar, pentru Jung fantasma reprezintă esenţa moştenirii culturale a omenirii pentru că în inconştientul colectiv „sunt rezultatele funcţionării psihice a şirului de strămoşi [...] imagini mitice şi de aceea *simbolice*"[69]. Psihologul atrage atenţia asupra încercării de a privi produsele inconştientului ca pe semne sau realităţi cu mesaj prin sine când acestea sunt, de fapt, imagini care cer un travaliu de traducere „în limba epocii respective"[70]. La fel ca literatura, psihologia analitică sapă pentru a găsi imagini fantasmatice îngropate, după opinia lui Jung, de „intelectul raţionalist"[71].

Astfel, prin luminarea parţială a inconştientului şi a producţiilor sale vedem mai clar atitudinea bizară a lui don Quijote sau a căpitanului Ahab, protagonişti aflaţi în situaţia de a urmări idealuri aparent imposibile, împotriva cărora s-a orientat toată societatea şi istoria în care s-au născut temerarii eroi. Cele două epopei, pe uscat şi pe apă, pe cal sau pe corabie, ascund sensuri mitice, ancestrale, dar specifice omului.

2.2. De la *Copilul găsit* şi *Bastard* la *Eros* şi *Thanatos* în literatură

Cercetarea făcută de Marthe Robert în domeniul literaturii a rămas, până astăzi, de o prospeţime deosebită şi aceasta pentru că a reuşit să includă în analiza romanului o serie

[67] Thierry Bokanowski, *Sándor Ferenczi*, Traducere din limba franceză Magda Ionescu, Bucureşti, Editura Fundaţiei Generaţia, 2003.

[68] Janine Chasseguet-Smirgel, *Psihanaliza artei şi a creativităţii*, Traducere din limba franceză de Georgeta Mitrea, Bucureşti, Editura Trei, 2002, p. 144.

[69] C. G. Jung, *op. cit.*, p. 438.

[70] *Ibidem*.

[71] *Ibidem*, p. 439.

de concepte de inspiraţie psihanalitică. În acest sens, *Romanul începuturilor şi începuturile romanului* îşi propune o miză curajoasă, aceea de a stabili o serie de relaţii între arhetipuri, independente de timp şi de temele mari ale literaturii. Studiul se concentrează inclusiv pe psihologia scriitorului şi pe felul în care opera de artă, în general, ar reprezenta o satisfacţie de tip compensator. Conceptele de bază folosite de Marthe Robert sunt, prin urmare, în mod evident, instrumente folosite de psihanaliză pentru a sonda inconştientul uman. Opera de artă, după cum arată şi Sigmund Freud, într-o altă analiză a unei picturi a lui Leonardo da Vinci, are, asemeni visului, două părţi care o construiesc structural: una *manifestă* şi una *latentă*. Ca şi visul, textul este construit la suprafaţă din acţiuni simple sau imagini pe care oricine le poate decoda şi înregistra, indiferent de experienţa în plan literar. Povestea, la nivelul cel mai descriptiv, ar reprezenta partea manifestă a scriiturii. Partea latentă a visului, dar şi a actului artistic, este reprezentată de semnificaţiile ascunse de cele mai multe ori în spatele acţiunii şi al simbolurilor.

Atât copilul, cât şi adultul, nevrotici sau nu, posedă capacitatea de a imagina, susţine Marthe Robert, construind realităţi alternative vieţii pe care o au. Aşa se naşte „romanul familial al nevroticilor”[72], dintr-un reflex specific copilăriei de a construi şi de a se juca implicit cu imaginaţia, mai puţin specific însă adulţilor, sau fiind chiar un semn patologic atunci când îl elaborează necontenit ca pe realitatea vieţii lor. Ne abatem aici, pentru scurt timp, de la demersul nostru şi observăm că noii stimuli în materie de jocuri video speculează tocmai această capacitate exersată de adult în trecut, dar abandonată ca parte a procesului de maturizare şi de acceptare a principiului realităţii. De la jocurile de cărţi, la cele care mimează cam toate sporturile, jocurile video au ajuns, în cele din urmă, să mimeze viaţa, oferind celui care joacă „şansa” de a deveni un personaj aşa cum îşi doreşte el, în funcţie de timpul investit în joc: puternic, influent sau temut de toţi ceilalţi care sunt conectaţi la joc ca la o realitate alternativă în care ar putea fi implicaţi chiar şi când nu joacă.

Eseista şi cercetătoarea pune activitatea scriitorului în proximitate cu cea a copilului care investeşte în jocul lui şi consideră că, pentru a înţelege mai bine fantasmele ascunse în

[72] Marthe Robert, *Romanul începuturilor şi începuturile romanului*, Traducere de Paula Voicu-Dohotaru, Bucureşti, Editura Univers, 1983, p. 70.

spatele operei de artă, trebuie să încercăm, mai întâi, analiza imaginarului infantil. Misiune la care psihanaliza a răspuns de mult şi ale cărei concluzii sunt preluate pe scurt de Robert. Dragostea exclusivă a părinţilor pentru copil îi pune pe aceştia în postura unor zei, singurii şi primii cu puterea de a aduce satisfacţii sau ameninţări obiectului iubit. Ceea ce porneşte ca dependenţă şi se transformă într-o idealizare a părinţilor aduce în scurt timp o altă concluzie nefondată, dar în care copilul se refugiază reflex: devine şi el un copil-zeu[73]. Pe măsură ce maturizarea începe să alunge proiecţiile şi fantasmele nejustificate, copilul-zeu realizează că atenţia părinţilor săi este din ce în ce mai puţin axată pe el, că au şi alte preocupări, că un alt copil, fraţi de obicei, acaparează cea mai mare parte a energiilor zeilor dedicaţi lui şi astfel, se refugiază în singurul loc unde poate avea totul – în vis.

Filonul comun care se află la baza oricărui text, în opinia eseistei de origine franceză, îşi trage seva din imaginea sau arhetipul eroului. Argumentele pe care le aduce Marthe Robert sunt de natură istorică, mitică, biblică sau literară pentru că identifică un tipar care nu se schimbă aproape deloc în apariţia eroului: „nu există erou mitic, cuceritor legendar sau profet religios care să nu aibă o naştere anormală într-un fel, obscură sau miraculoasă, fabuloasă sau divină [...], toţi vin pe lume într-un fel «pe dos»..."[74]. Pentru erou viaţa nu este legată de nici o altă putere sau influenţă umană, iar, aici, Robert propune o clasificare simplă, dar care are capacitatea de a structura şi organiza toată literatura universală. Astfel, *Romanul Copilului găsit* sau cel al *Bastardului* sunt cele două tipologii psihologice încifrate în orice text sub forma unei „alegeri" pe care scriitorul o face inconştient. Între dragoste şi ură, ca trăsături fundamentale ale *Copilului găsit* sau ale *Bastardului*, se construieşte viziunea creatorului, în primul caz, eroul aflându-se în ipostaza de a nu-şi înţelege părinţii decât printr-o puternică proiectare sau identificare, „care-i anula ca persoane separate; de aici echivocul sentimentelor sale şi absenţa conflictului care îi paralizează acţiunea..."[75]. În privinţa Bastardului, obiectul de investire a iubirii sau a urii este foarte clar, dar se accentuează situaţia de criză şi dorinţa sa de a pune în orice fel capăt conflictului.

[73] *Ibidem*, p. 72.
[74] *Ibidem*, p. 78.
[75] *Ibidem*, p. 80.

Marthe Robert filtrează marii scriitori şi personajele acestora prin cele două tipuri de manifestare a protagoniştilor, imagini reflectate ale creatorilor. Există o serie de trăsături comune poveştii Bastardului sau Copilului găsit. Pentru Bastard este preferată acţiunea de a „parveni" prin femei sau prin „femeia care întruchipează întreaga seducţie a celorlalte"[76], ceea ce nu atenuează în nici un fel o poftă de putere de nestins care „năzuieşte dincolo de rang, la absolutul creaţiei"[77]. Dostoievski este, pentru Marthe Robert, scriitorul care foloseşte exemplar figura Bastardului, recunoscută fie în lăudăroşenia sa deşartă cu privire la naşterea mai puţin legitimă, fie în comiterea unui act criminal la care alţi eroi doar fantasmează, fără a avea curajul să acţioneze. Pentru romanul Bastardului, uciderea tatălui, ca Oedip şi ca în propunerea eseului *Totem şi tabu*, devine motiv central şi obsesie în încercarea de a-l înlocui, de a-l copia şi chiar depăşi. Vedem în aceasta o copie fidelă a scenariului propus de Freud în *Totem şi tabu*, unde fiii se unesc împotriva autorităţii tatălui, singurul cu drepturi asupra femeilor. Crima este urmată de consumul celui care i-a ţinut blocaţi într-un statut inferior, în încercarea de a deveni ca el, de a-şi însuşi prin gestul ritualic, puterea şi frica proiectată asupra lor.

La polul opus, se situează Copilul găsit care este caracterizat în primul rând printr-o naştere plină de mister. Atitudinea eroilor care se încadrează în tipologia psiho-literară a Copilului găsit este de a evita lupta până în ultimul moment, „prin fugă sau prin închidere în sine"[78], pe când tipul Bastardului atacă lumea frontal în dorinţa de a se afirma şi de a o modela după chipul şi asemănarea sa. Marthe Robert nu concepe şi prezintă cele două categorii care pot încadra romanul ca pe structuri fixe şi definitive, ci ca pe construcţii elastice care pot exista în unele opere literare chiar şi în acelaşi timp: „există fără îndoială tot atâtea capodopere de partea Copilului găsit cât şi de partea Bastardului mai angajat în timp..."[79]. Cele două atitudini romaneşti, după cum le numeşte Robert, alternează în opera aceluiaşi scriitor, se completează sau, adesea, se nuanţează unele pe altele şi în funcţie de complexitatea materialului literar. Cazul Cervantes, la care

[76] *Ibidem*, p. 81.
[77] *Ibidem*, p. 82.
[78] *Ibidem*, p. 95.
[79] *Ibidem*.

eseista face trimitere adesea, reprezintă un exemplu potrivit de ambiguitate fantasmatică, după cum era şi de aşteptat din partea unei asemenea creaţii (*Don Quijote*), încât „astăzi nu se ştie prea bine care e sensul exact al ideilor sale”[80].

Romanul începuturilor şi începuturile romanului susţine ferm că operele literare ar putea fi clasificate şi după abundenţa sau raritatea conţinutului prezentat, ca fantastic sau realist, în acest sens, concluzionând că *Moby Dick* este o plăsmuire inspirată din realitate, dar a cărei prezenţă nu poate exista decât la nivel simbolic. Ceea ce nu acoperă cu nimic frumuseţea şi nemurirea motivului construit de Melville. Cu cât se apropie mai mult de simbol şi de fantastic, opera literară, paradoxal poate, nu se îndepărtează de nici o formă a realului, ci îl încifrează în forma sa cea mai complexă. Pentru Marthe Robert, atât don Quijote, cât şi Raskolnikov reprezintă figuri improbabile la nivel social, ceea ce nu exclude totuşi, existenţa sau posibilitatea apariţiei lor. Tot eseista franceză oferă şi o serie de exemple cunoscute printre care nu lipseşte cel al momentului apariţiei romanului *Crimă şi pedeapsă*. Imediat după apariţia acestei opere în librării, presa timpului menţionează un tânăr care ar fi încercat să comită cele două crime fictive ale protagonistului[81]. Şi totuşi, mai mult cu caracter general, acest demers analitic al romanului are curajul să încadreze o serie de autori, după cum urmează: pentru glasul literar al Bastardului au scris Balzac, Hugo, Sue, Tolstoi, Dostoievski, Proust, Faulkner sau Dickens şi în general „toţi cei care, zicându-şi psihologi, veridici, realişti, naturalişti, «angajaţi», îşi corectează propriile lor poveşti, simulând ritmul şi colcăiala vieţii...”[82], iar pentru Copilul găsit, au scris Cervantes, Hoffmann, Jean-Paul, Novalis, Kafka sau Melville şi toţi cei care scot „lumea din matcă, ignorând sau răstălmăcind istoria şi geografia”[83].

În acest context, punem în paralel, alături de propunerea formulată de Marthe Robert, teoria celor două pulsiuni umane, de moarte şi de viaţă, care acoperă fără îndoială întregul spectru al fenomenului literar, ca pe oglinda cea mai fidelă a umanităţii, considerând că tipologia axată pe erou poate fi completată de cea a pulsiunilor, cu atât mai mult cu cât Bastardul pare să facă uz de toată gama de manifestare

[80] *Ibidem*, p. 96.
[81] *Ibidem*, p. 92-93.
[82] *Ibidem*, p. 197.
[83] *Ibidem*.

a lui Thanatos. Analogia Copilului găsit este doar parţial potrivită cu pulsiunea vieţii, Eros, în primul rând pentru ezitarea pe care eroul o manifestă în toate situaţiile. Creaţia altor lumi, paralele, în care se refugiază pentru a evita lupta, reprezintă totuşi un comportament care se potriveşte matricei Erosului creator, susţinător şi protector al vieţii.

Ne amintim, în acest context, de căpetenia Bromden şi de Randle McMurphy, eroii lui Ken Kesey din celebrul roman *Zbor deasupra unui cuib de cuci*[84]. Primul, un amerindian traumatizat de experienţa şi de schimbul cultural cu „modernitatea" celor care i-au invadat spaţiul sacru, este descris mai degrabă ca un colos uman, de dimensiuni care ar stârni spaima oricărui bărbat. Bromden face însă dovada unei pasivităţi patologice şi a unei muţenii care îl caracterizează, faţă de ceilalţi, ca având o formă de întârziere mentală. Căpetenia nu refuză doar lupta, ci şi orice contact cu lumea exterioară printr-o muţenie asumată conştient, dar din care iese, se eliberează, doar în momentul în care simte că partenerul de dialog nu-l stereotipizează sau valorizează negativ. Închiderea în sine naşte o întreagă lume sau un univers compensator, pentru că uriaşul bărbat pare să trăiască din *amintirile ecran*, din perioada copilăriei sale, într-o regresie secvenţială, care devine refugiu în faţa unui sistem medical ostil şi dezumanizat. Conform tipologiei Copilului găsit, Bromden se închide în faţa lumii şi alege o realitate subiectivă, formată nu doar din amintiri, ci şi din fantasmele sale care completează sau traduc toate interacţiunile pe care le are cu personalul medical. Fantasmează cu privire la toate tehnicile terapeutice şi vede un întreg sistem mecanic, sau o lume acoperită de ceaţă, în momentele în care medicaţia îşi face efectul şi-l reduce la o simplă prezenţă pasivă: „pun în funcţiune maşina de ceaţă şi ea mă-mpresoară cu o ceaţă albă şi rece ca o spumă de lapte, aşa de groasă că m-aş putea ascunde-n ea dacă nu m-ar ţintui pe locul meu"[85].

Pe de altă parte, în acelaşi roman, ca un dublu al nativului american, dar cu o arhitectură interioară construită parcă pentru a fi tot ceea ce nu este Bromden, apare Randle McMurphy, un prizonier care alege ospiciul din neştiinţă, crezând

[84] Ken Kesey, *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, Traducere şi prefaţă de Marcel Pop-Corniş, Bucureşti, Editura Univers, 1983.
[85] *Ibidem*, p. 21.

că poate fi mai uşor decât la închisoare. După cum am arătat în altă parte, în cele din urmă şi în ciuda tatuajelor care pot reprezenta, în plan simbolic, tocmai o confirmare, McMurphy devine *imago christi* pentru pacienţii care au atâta nevoie de salvare. Şi conform tipologiei propuse de Marthe Robert, McMurphy se încadrează fără îndoială, în rândul eroilor care dinamizează romanul Bastardului. Dezinvolt şi vulcanic, fără nici un fel de jenă în privinţa faptelor pe care le-a comis (de natură erotică, agresiune sexuală), eroul luptă de la bun început cu sistemul medical care i-a supus pe toţi ceilalţi, fără excepţie. Atacă şi la propriu şi la figurat un sistem care se propune singur ca infailibil, iar ceilalţi sunt puşi în ipostaza unor apostoli care, pe măsură ce sunt părtaşii *faptelor* ieşite din comun şi care par să răstoarne un sistem vechi, abuziv şi nepotrivit, se lasă convinşi să-l urmeze. Ne referim tot la simbolul ceţii, atât de frecvent în romanul lui Kesey: „nimeni nu se plânge totuşi de ceaţa asta. Acuma ştiu de ce: aşa rea cum e, tot poţi să pierzi şi să te-adăposteşti în ea. Asta nu vrea să priceapă McMurphy, că noi vrem să ne simţim la adăpost. El tot încearcă să ne tragă afară din ceaţă, la vedere..."[86]. Toate acţiunile celui care alege din neştiinţă ospiciul sunt orientate împotriva sistemului şi universului pe care îl descoperă.

Sub lentila teoriei pulsiunilor însă, cei doi eroi demonstrează că sunt animaţi de energii complet diferite sau, mai degrabă, că au ales, ghidaţi de prejudecăţi şi de presiuni sociale, să urmeze căi pulsionale specifice. Bromden, prin introversiunea sa totală şi prin regresia cu valenţe melancolice, aproape blocat în copilărie cu aportul psihofarmacologiei abuzive, pare un exemplu tipic pentru pulsiunea morţii, Thanatos. În mod evident, atitudinea sa de muţenie asumată, reprezintă o moarte simbolică a lumii de care vrea să se despartă cu orice preţ. McMurphy, chiar dacă este incomparabil mai agresiv şi mai extravertit în absolut toate situaţiile imaginate de Kesey, chiar dacă se poate discuta şi despre o tentativă de omor asupra simbolului opresiunii şi emasculării colective, Sora şefă, este manifestarea pură a pulsiunii Erosului şi a vieţii. Dacă Bromden urăşte lumea care l-a prigonit şi faţă de care alege muţenia, McMurphy pare să fie îndrăgostit de toate aspectele ei. Conform Erosului, parţial pentru că încearcă necontenit, parţial prin

[86] *Ibidem*, p. 136.

contagiune, îi atrage pe toţi pacienţii salonului său de „activi" până la starea în care au curajul să redevină bărbaţi independenţi, încrezători, liberi. Lupta sa cu sistemul este orientată aproape pedagogic spre resetarea sistemului de valori împărtăşit de grupul supus ospiciului. Ca un părinte răbdător, bărbatul cu pielea acoperită de tatuaje face eforturi pentru a-i duce la pescuit pe colegii de salon, pentru a le face cunoştinţă cu diferite femei sau pentru a-i iniţia în alte activităţi ale căror detalii ne interesează în general, dar mai puţin în abordarea de faţă. Pas cu pas, mentalul colectiv al celor de pe secţia activilor evoluează şi pare să se maturizeze şi chiar să se elibereze de sub tutela unei instituţii care i-a abuzat ani la rând. Erosul este energia care pune în mişcare eroul şi faptele sale, pe cât de revoluţionare, pe atât de civilizatoare.

Despre simbolic în opera de artă vorbeşte pe larg şi cercetătoarea universitară Anca Oroveanu, care acceptă tezele de bază ale psihanalizei, nu fără a le completa sau arăta, acolo unde este cazul, punctele slabe din armura ştiinţifică. Pasărea din fantasma lui da Vinci sau cea repetată în pictura *Sfânta Ana* ori în *Fecioara şi Pruncul* se dezvăluie ca un conţinut refulat şi deghizat, chiar enigmatic pentru autorul însuşi: „el nu îşi înţelege simbolismul, nu îl dirijează, nu îl mânuieşte deliberat, dar formularea coerentă în exterioritatea psihicului are pentru el o funcţie «pacificatoare»; ca şi visul, opera de artă e o formă iluzorie de realizare a dorinţei..."[87]. Cumva, în continuarea tezelor revoluţionare la acea vreme, emise de pionierul psihanalizei în România, C. Vlad, în amplul studiu *Mihail Eminescu din punct de vedere psihanalitic*[88], Anca Oroveanu demonstrează savant felul în care opera îl descoperă pe creator, cu sau fără voia acestuia. Dincolo de concluzia, pe filon creştin, că întotdeauna creatorul rămâne superior creaţiei sale, cercetătoarea susţine existenţa unui „raport genetic"[89] între operă şi artist şi că opera de artă „capătă o istorie proprie, care e cea a condiţiilor conceperii şi realizării ei..."[90]. Fără îndoială că, dacă ne gândim la *Decameronul* lui Boccaccio şi la contextul

[87] Anca Oroveanu, *Teoria europeană a artei şi psihanaliza*, Bucureşti, Editura Meridiane, 2000, p. 7.

[88] C. Vlad, *Mihail Eminescu din punct de vedere psihanalitic*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1932.

[89] Anca Oroveanu, *op. cit.*, p. 77.

[90] *Ibidem*.

social-istoric al Renaşterii, vedem în acest text mai mult decât simple poveşti cu un conţinut erotic. Erosul şi energia sa capabilă să regenereze viaţa reprezintă cheia istorică potrivită şi în armonie cu nevoia de a depăşi cenzura Evului Mediu şi blocajele impuse de el. Grupul de tineri care se refugiază la ţară pentru a scăpa de ravagiile ciumei (simbolizarea morţii prin excelenţă) alege imaginarul şi reprezentarea Erosului pentru a supravieţui şi a compensa realitatea. Conform propunerii autoarei Marthe Robert, *Decameronul* intră, în principal, în categoria romanului Copilului găsit, chiar dacă încălcarea tuturor tabuurilor sociale şi lipsa de inhibiţii evocată în poveşti descriu, mai degrabă, un roman al Bastardului.

O ipoteză deosebit de fertilă emisă de Anca Oroveanu se referă la toate operele de artă care au rămas neterminate, la etapa de schiţă. Cu toate că în plan literar pot fi identificate câteva titluri importante care se sfârşesc brusc prin întreruperea manuscrisului, cercetătoarea susţine că asemenea texte sau opere de artă, în general, „oferă un acces mai direct la mintea artistului..."[91]. Nu se poate să nu primim fără o oarecare îndoială o asemenea teorie care, mai degrabă, seamănă cu orice final deschis care permite cititorului să completeze un gol pe care arhitectul lumii create îl lasă în mod intenţionat. Fără îndoială că *Suflete moarte*, de Gogol, în contextul literaturii ruse, aduce o lumină importantă şi nouă în creaţia romancierului rus. Dar când un final pe care cel care este cel mai în măsură să-l scrie, lipseşte, văduveşte evident opera de artă de o parte esenţială a sa. Am putea vedea în operele neterminate din orice motiv, acea întâmplare fericită care a permis artistului să păstreze pentru el cea mai frumoasă şi mai plină de semnificaţii experienţă. Andrei Pleşu a încercat să arate, în *Jurnalul de la Tescani*[92], că singura metodă de a păstra pentru totdeauna un moment de neasemuită frumuseţe ori semnificaţie este întreruperea lui în punctul care emoţionează cel mai mult. Întorcându-i spatele şi întrerupându-l nu se consumă niciodată, iar ultima impresie, cea mai importantă, şi-ar putea păstra prospeţimea şi intensitatea pentru o perioadă nedeterminată de timp. Anca Oroveanu se foloseşte de vocile avizate ale principalilor artişti plastici, iar în acest caz îl invocă pe Pablo Picasso: „A termina o operă? A termina o

[91] *Ibidem*.
[92] Andrei Pleşu, *Jurnalul de la Tescani*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2001.

pictură? Ce nonsens! A o termina înseamnă a te descotorosi de ea, a o ucide, a o deposeda de sufletul ei, a-i da lovitura de graţie: cea mai mare nenorocire pentru pictor, ca şi pentru pictură. Valoarea unei opere rezidă în ceea ce ea nu este"[93].

Semnificaţia adusă de încheierea operei de artă sau expunerea gratuită a mizei demersului creator a fost privită, în context istoric, de Tudor Vianu. Pentru criticul şi teoreticianul român, perioadele istoriei aduc o dualitate în privinţa capacităţii umane de a crea sau de a se mulţumi cu ceea ce s-a făcut până la acel moment. Astfel, după perioade lungi în care operele au sondat profunzimile umane prin idei pline de noutate şi de originalitate, „apar răstimpuri când scriitorii retrag interesul lor vieţii, se refugiază în reverie nebuloasă şi stranie sau cultivă jocul steril al fanteziei oţioase"[94]. Ar exista, prin urmare, asemeni unui rezervor limitat, care are nevoie de pauze pentru a-şi împrospăta încărcătura, un substrat din care creatorii obţin material sub forma unei energii necesare creaţiei ca act. Epocile de creaţie umană sunt, în opinia lui Vianu, condiţionate de contextul social şi de orice înseamnă curiozitate şi descoperire, pe când cele de consum, ajunse la extenuare, nu fac decât să reia formule propuse în trecut, dintr-o incapacitate structurală şi împărtăşită de întreaga colectivitate de a găsi mijloace noi de exprimare. În acest context, nu se poate să nu ne amintim şi de o ipoteză mai puţin cunoscută, formulată în trecut de antropologul Claude Lévi-Strauss, care pare să discute în aceeaşi termeni evoluţia umană şi capacitatea ei de a inova sau de a diversifica ceea ce există deja: „...de la inventarea scrisului până la naşterea ştiinţei moderne, lumea occidentală a trăit vreo 5000 de ani, timp în care cunoştinţele sale mai mult au fluctuat decât s-au îmbogăţit. [...] În neolitic, omenirea a mers cu paşi gigantici fără să recurgă la scris, cu scrisul însă, civilizaţiile istorice ale occidentului au stagnat mult timp"[95].

Şi C. G. Jung îşi aduce aportul la discuţia influenţelor profunde ale actului artistic. Psihanalistul tratează analitic opera de artă şi o vede scindată în două fronturi de creaţie: unul

[93] Pablo Picasso *apud.* Anca Oroveanu, *op. cit.*, p. 202.

[94] Tudor Vianu, *Literatură universală şi literatură naţională*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1956, p. 291.

[95] Claude Lévi-Strauss, *Tropice triste*, în româneşte de Eugen Schileru, Irina Pîslaru-Lukacsik, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1968, p. 310.

psihologic şi unul *vizionar*[96]. Creaţia născută prin modalitatea de tip psihologic rămâne, de fiecare dată, în proximitatea faptelor de inspiraţie umană, de la experienţe, emoţii sau trăiri deoarece „se mişcă în limitele psihologice ale inteligibilului şi sesizabilului"[97]. În această categorie se încadrează toate „produsele literare"[98], după cum le numeşte Jung, de la romanele de dragoste, de mediu, de familie, la cele poliţiste sau sociale. Cele mai multe dintre poeziile lirice intră tot în această categorie, consideră psihanalistul, chiar împreună cu tragediile şi comediile. Pe de altă parte, creaţia artistică de tip vizionar presupune o abordare complet diferită, de la subiect până la particularităţile trăirii. Literatura vizionară aduce o esenţă mai puţin cunoscută cititorului, „de natură ascunsă, provenind parcă din abisurile vremurilor preumane..."[99]. Textul este caracterizat prin trăirea ieşită din comun, aproape necunoscută cititorilor în prezentarea ei, iar rezultatul este, de cele mai multe ori, de rezistenţă: „eşti surprins, uimit, încurcat, neîncrezător sau, mai rău, chiar dezgustat"[100].

În prima categorie de creaţie, psihologică, am putea include toată literatura care se studiază în programa şcolară din România, bazându-ne mai mult pe reacţiile agresive pe care o parte importantă dintre studenţi le încearcă în timpul sau după lectura lui Dostoievski, Melville, Kafka, Huxley sau Pynchon. Obişnuiţi cu axa umană de bază, în privinţa percepţiei şi consumului literar, neîndepărtată de orice înseamnă manifestare umană, saltul spre literatura de tip vizionar este aproape agresiv. La cel mai simplu nivel de înţelegere, cei nepregătiţi simt că textul nu are nimic de-a face cu viaţa sau cu orice univers cât de cât familiar lor. Comparaţia şi clasificarea propusă de Jung este cu atât mai clară, dar şi mai hilară, cu cât privim spre două exemple de creatori, născuţi în ani apropiaţi: Kafka, născut în 1883, şi Rebreanu, în 1885. Oricât de strălucit ar fi textul *Ion*, inclus parcă dintotdeauna în materia fundamentală pentru examene finale, indiferent de prăpastia care se cască între realitatea propusă şi descrisă de text şi categoriile de cititori

[96] C. G. Jung, *Opere complete,* Vol. 15, *Despre fenomenul spiritului în artă şi ştiinţă*, Traducere din limba germană de Gabriela Danţiş, Bucureşti, Editura Trei, 2007, p. 93.
[97] *Ibidem*, p. 94.
[98] *Ibidem*.
[99] *Ibidem*.
[100] *Ibidem*, p. 96.

tineri, literatura lui Kafka, fie şi la alegere, nuvele sau povestiri de câteva pagini, arată adevărata natură a creaţiei vizionare.

Creaţia de tip vizionar cere din partea artistului un cu totul alt tip de travaliu creator prin incursiunea în arhetipologie. Demersul scriitorului are astfel o rezonanţă diferită în rândurile cititorilor, vorbind cu un „glas mai puternic decât al nostru. Cine vorbeşte cu prototipuri vorbeşte cu mii de voci parcă, impresionează şi copleşeşte..."[101]. Pentru Jung opera de artă este desăvârşită doar dacă are loc o stimulare inconştientă a arhetipurilor, ceea ce face din *Moby Dick* un adevărat roman care se referă, între altele, şi la aventura unor oameni aflaţi pe mare în căutarea unui mod de viaţă. Sensurile profunde ale textului se leagă de capacitatea stimulării arhetipului, de sublimare şi, apoi, de felul în care cititorii acceptă „pactul" propus de scriitor – de a deschide cartea şi de a crede.

Am stabilit până aici cum cele două pulsiuni umane care se transpun în orice creaţie artistică, mai ales în literatură, reprezintă motoare principale la nivelul scriiturii, dar şi în perspectivă simbolică. După cum arată şi Erich Fromm, care se raportează adesea la psihanaliza freudiană, psihicul uman este un câmp de luptă pentru cele două pulsiuni, de viaţă şi de moarte. Eros şi Thanatos, ca principale energii ale vieţii inconştiente, rămân totuşi, prin însăşi simultana lor prezenţă în structura psihică a omului, nesatisfăcute în totalitate niciodată, şi pentru că „satisfacerea completă a tuturor nevoilor instinctuale nu numai că nu este fundamentul fericirii, dar nici nu garantează măcar sănătatea mintală"[102].

Un alt cercetător al psihanalizei este şi universitarul Leonid Dragomir care observă aceeaşi trăsătură a psihicului în care se luptă tendinţe opuse. De fapt, psihicul devine oglindă a naturii, unde Thanatos pare suveran dintotdeauna. Dragomir apreciază că instinctul de distrugere este unul natural, iar ceea ce se opune este o construcţie culturală, creată cu scopul de a compensa[103].

Analiza comparată a principalelor ideologii susţinute de Freud şi Nietzsche îl duce pe Leonid Dragomir pe cărări noi şi

---

[101] *Ibidem*, p. 86.

[102] Erich Fromm, *Arta de a iubi*, Traducere din limba engleză de dr. Suzana Holan, Bucureşti, Editura Anima, 1995, p. 85.

[103] Leonid Dragomir, *Nietzsche şi Freud: Un eseu asupra ideii de inconştient*, Bucureşti, Editura Trei, 2006, p. 81.

surprinzătoare, unde *repetiţia*, ca manifestare principală a lui Thanatos, guvernează cu suveranitate peisajul. Cercetătorul român se referă mai întâi la ideea *eternei reîntoarceri a identicului* pe care filosoful o construieşte sub masca aforismului: „Viaţa asta [...], aşa cum ai trăit-o şi cum o trăieşti şi astăzi, va trebui s-o mai trăieşti o dată şi încă de nenumărate ori; şi nu va fi nimic nou în ea, ci fiecare suferinţă şi fiecare plăcere, fiecare gând şi fiecare suspin [...] trebuie să ţi se reîntoarcă..."[104]. Aşadar, Dragomir vede aici o altă formă a manifestării pulsiunii de moarte unde repetiţia, după cum am mai arătat, se manifestă compulsiv la toţi pacienţii psihanalizei, aparent blocaţi în simptome sau în vise care evocă episoade sau amintiri neplăcute şi imposibil de acceptat în plan conştient în acelaşi timp. „Erosul este o forţă a dezvoltării vieţii"[105] concluzionează Leonid Dragomir, singura energie suficient de puternică pentru a se opune morţii, în ciuda unui pesimism specific psihanalizei freudiene. Acolo unde psihanaliza vede în Eros, tot o finalitate a morţii, prin pacea dobândită în momentul atingerii unei stări vecine cu cea dinaintea existenţei, arta sau literatura propune nemurirea. Prin actul creaţiei artistice, nu degeaba numit adesea *travaliu*, ne raliem opiniei jungiene care îl vede ca generator de viaţă în formă simbolică: „psihologia creaţiei", spune Jung, „este de fapt psihologie feminină, căci opera creşte din adâncuri inconştiente, chiar din împărăţia Mumelor"[106]. În cu totul altă lumină se vede acum cea mai sterilă şi mai inutilă dezbatere în legătură cu capacitatea diferită a genurilor (masculin şi feminin) de a produce/ crea opere de artă sau, în general, de a se implica total şi până la măiestrie în practicarea unei meserii. După cum s-a şi spus deja, bărbaţii, consideraţi cei mai mari şi primii povestitori sau poeţi, nu au făcut altceva decât să compenseze o incapacitate de a «naşte» cu adevărat ceva.

Ajunşi aici, în vecinătatea prezenţei fiinţei complete sau a androginului, ferită de orice dispută legată de gen, trebuie să amintim contribuţia cea mai importantă asupra Erosului şi, poate, la originea tuturor celorlalte. Ea îi aparţine lui Platon. Tot ceea ce înseamnă pentru psihanaliză pulsiune de viaţă, în *Banchetul* este în relaţie directă cu un zeu: *„primul zeu dintre toţi adus în fiinţă* –

[104] Friedrich Nietzsche, *apud.* Leonid Dragomir, *op. cit.*, p. 88.
[105] Leonid Dragomir, *op. cit.*, p. 91.
[106] C. G. Jung, *Opere complete,* Vol. 15, *Despre fenomenul spiritului în artă şi ştiinţă*, p. 109.

a fost Eros [...] este unul dintre zeii cei mai vechi"[107]. Prin urmare, nu divinitatea care guvernează tărâmul morţilor, ci aceea care cultivă şi susţine viaţa oamenilor este considerată a fi şi cea mai plină de binefaceri pentru omenire.

Doar în urma unui demers speculativ s-ar putea identifica o direcţie similară cu cea a psihanalizei care susţine că pulsiunea morţii se ascunde în toate gândurile şi gesturile individului. Pentru cel care a pus bazele primei instituţii de învăţământ superior, Eros devine, prin contagiune de la zeu, cel mai important principiu sau adeziv al omenirii. În interiorul său sau sub diferitele forme de manifestare acesta poate căpăta, într-adevăr, un aspect pe care psihologii l-ar putea numi lesne patologic şi care se îndepărtează de la scopul său primar – de a proteja viaţa şi de a asigura continuitatea speciei şi a informaţiei genetice. Afrodita sau Eros sunt plasaţi în *Banchetul* în ipostaza *dublului*, pornind de la dihotomia aproape firească a felului în care oamenii se raportează la iubire.

Astfel, Platon scrie despre un *Eros Obştesc* şi despre unul *Ceresc*. Diferenţa dintre cele două forme de manifestare ţine mai degrabă de un principiu care ar fi pe placul tuturor societăţilor deschise la diversitate şi toleranţă. În timp ce *Obştescul* caracterizează majoritatea oamenilor, femei şi tineri mai ales, „pentru că urmăresc numai şi numai săvârşirea actului, fără să le pese dacă el duce la bine sau rău"[108], Erosul *Ceresc* ar fi legat strict de masculinitate, ca o manifestare „străină de porniri nestăpânite"[109]. Iubirea devine, după cum arată şi Erich Fromm la distanţă de multe secole, o artă sau, de ce nu, o ştiinţă a felului în care omul alege să trăiască. Platon duce ideea erosului dublat mai departe şi vorbeşte direct despre două tipuri de iubire: bună sau rea. În cazul în care individul se află în incapacitate de a controla energia declanşată de Eros, se cere intervenţia unui doctor, care, prin priceperea sa, ştie să facă diferenţa, dar mai ştie şi cum să le înlocuiască: „...e în stare să trezească dragostea acolo unde ea lipseşte şi e bine să fie, precum şi să o îndepărteze de acolo de unde s-a înrădăcinat şi e vătămătoare"[110].

---

[107] Platon, *Banchetul*, Traducere, studiu introductiv şi note de Petru Creţia, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995, p. 84.
[108] *Ibidem*, p. 88.
[109] *Ibidem*.
[110] *Ibidem*, p. 97.

Tot ca despre un fel de Eros Ceresc vorbeşte şi Sfântul Apostol Pavel în *Întâia Epistolă către Corinteni*: „...dragostea este binevoitoare, dragostea nu pizmuieşte, nu se laudă, nu se trufeşte" (I Corinteni 13:4). Propunerea făcută în *Banchetul* este regăsită deghizat şi în *Biblie*. Eros, spune Platon, este cel mai vechi şi mai important zeu pentru omenire, iar în *Epistola* lui Pavel regăsim aceeaşi supremaţie: „Şi acum rămân acestea trei: credinţa, nădejdea, dragostea. Iar mai mare decât acestea este dragostea" (I Corinteni 13:13). Chiar dacă par diferite, Erosul propus de Platon, iubirea si dragostea propovăduită de Pavel au mai multe elemente în comun.

Tot în *Banchetul*, se insistă pe neştiinţa oamenilor şi incapacitatea lor de a vedea adevărata putere a lui Eros: „...oamenii habar n-au cât de mare e puterea lui Eros. Dacă şi-ar da seama, i-ar înălţa cele mai măreţe temple şi altare şi i-ar închina jertfele cele mai bogate"[111]. Măcar din această perspectivă, toate criticile aduse psihanalizei pentru rolul esenţial acordat sexualităţii şi iubirii în viaţa oamenilor, primesc un răspuns greu de combătut.

O altă propunere a lui Platon, care a făcut istorie, poate fi regăsită în variantă embrionară şi în *Biblie*: „...a luat una din coastele lui şi a plinit locul ei cu carne. Iar coasta luată din Adam a făcut-o Domnul Dumnezeu Femeie..." (Facerea 2:21-22). Nu este singura propunere care vede bărbatul şi femeia ca pe un întreg, dar care a fost separat. La Platon, se discută despre cele trei specii de oameni, a treia fiind numită *androgin*, dispărută tocmai din cauza unei trufii sau autosuficienţe: „erau înzestrate cu o putere uriaşă, iar mândria lor era nemăsurată, astfel că s-au încumetat să-i înfrunte până şi pe zei"[112]. Putem vedea în trufia şi nevoia de nimic a androginului reflexul de a nu asculta sau de a se lăsa purtaţi de nevoia de a cunoaşte a celor doi protopărinţi creştini.

Cuvintele lui Platon devin ambasadori ai psihanalizei atât prin supremaţia pe care o atribuie Erosului, cât şi prin atenţionarea împotriva nesupunerii în faţa zeului. Fireşte că ne raportăm la divinitate ca la o materializare a umanului, oglindire a trăirilor complexe care proiectează şi nasc, de fapt, imaginea zeilor. Din nevoia de a se simţi în control, iluzoriu de altfel, omul

[111] *Ibidem*, p. 102.
[112] *Ibidem*, p. 103.

şi-a construit o viaţă plină de tabuuri: „Nimeni dintre noi să nu-i stea împotrivă lui Eros”[113], spune Platon şi atrage atenţia asupra pericolelor care s-ar abate asupra celor care nu ar asculta. Este chiar ipoteza formulată de Freud, ipoteză care vede, în inhibarea sau cenzurarea socială şi culturală a instinctului sexual, principala sursă de nevroză.

Ca urmare, se cuvine să amintim cum cel mai potrivit exemplu al prezenţei celor două pulsiuni umane, Eros şi Thanatos, în registrul literar, este reprezentat prin *Epopeea lui Ghilgameş*, reper esenţial pentru capacitatea umană de a se proiecta prin artă, încă din timpurile pierdute în istorie. Că povestea are un pronunţat caracter morbid, este destul de clar prin finalul şi dramatismul acceptării morţii implacabile şi de neocolit. Viaţa şi Erosul civilizator, născător de oameni, sunt brodate prin metafore care surprind prin prospeţime până astăzi. Zeii se hotărăsc să ofere lui Ghilgameş un partener pe măsura puterii lui cu care să-şi potolească setea de luptă. Îl plămădesc din lut şi apă pe Enkidu, care arată şi se comportă ca o fiară sălbatică. Dar, soluţia este găsită chiar de Ghilgameş, care propune ca o femeie să-i iasă în întâmpinare pentru a-l seduce şi pentru a-i răspunde lui Enkidu: „femeia nu s-a sfiit să-l atragă, şi-a despuiat trupul şi a întâmpinat cu bucurie ardoarea sa, ea l-a stârnit pe omul sălbatec, să o iubească şi, cu iscusinţa ei de destrăbălată, l-a deprins cu dragostea”[114]. Efectele descoperirii Erosului sunt pentru Enkidu similare cu descoperirea civilizaţiei, pentru că celelalte animale fug, iar el nu găseşte puterea de a se ţine după ele: „Enkidu devenise moale şi slab, căci înţelepciunea şi cugetul unui bărbat sălăşluiau acum în inima lui”[115].

În acest context, vom constata că este necesară şi o cheie simbolică pentru a înţelege cu adevărat la ce se referă textul când vorbeşte despre „slăbiciune”, după cum metafora devenirii umane a lui Enkidu nu ar fi fost posibilă sau credibilă fără o prezenţă feminină civilizatoare, care să-l umanizeze pe erou prin intermediul pulsiunii vieţii. Şi, mai mult, abia după acest moment putem discuta despre „naşterea” lui Enkidu, în sens convenţional, uman.

---

[113] *Ibidem*, p. 108.

[114] *Povestirea lui Ghilgameş* în *Tăbliţele de argilă. Scrieri din Orientul Antic*, Traducere, prefaţă, cuvinte înainte şi note de Constantin Daniel şi Ion Acsan, Bucureşti, Editura Minerva, 1981, 1981, p. 73.

[115] *Ibidem*.

Otto Rank arată că, prin intermediul motivului *Don Juan*, artiştii au reuşit să încifreze un arhetip uman şi, considerăm noi, să folosească simultan cele două pulsiuni umane. Muzica, poezia sau romanul au abordat arhicunoscuta temă, ceea ce nu înseamnă că trebuie să căutăm în realitate un asemenea personaj „istoric". Mai mult, faptul că Mozart sau o bună parte a poeţilor şi a romancierilor, risipiţi pe o perioadă de creaţie care acoperă sute de ani, acordă importanţă tipologiei umane, reprezintă un indiciu destul de clar că accesul spre arhetip s-a făcut din interior şi nu inspirat din surse istorice, oricât de tragice ar părea personajele. Rank se referă, în primul rând, la felul în care modelul *Don Juan* a fost abordat de muzica lui Mozart şi nu uită să amintească rolul esenţial al interpretărilor făcute de Freud pe linia creaţiei ca sublimare şi compensare. Astfel, „*Tatăl lui Mozart a murit* chiar în vremea în care compozitorul începea să studieze subiectul [... iar] câteva luni mai târziu, a murit cel mai bun prieten al său"[116], scrie Rank, pentru a susţine, împreună cu biografii lui Mozart, că opera *Don Juan* a fost creată pentru a-şi uşura suferinţa şi, prin urmare, ca un reflex care a primit straie frumoase, estetice. Psihanalistul vede în moartea tatălui un declanşator important al „reacţiilor afective ambivalente care dormitează în orice om şi mai ales în orice artist"[117]. Altfel spus, moartea în general sau, mai ales, a celor apropiaţi, reprezintă motorul actelor de compensare specifice vieţii sau lui Eros.

Pentru Otto Rank imaginaţia artistului nu este atât de liberă pe cât am fi gata cu toţii să o susţinem, mai mult graţie prejudecăţilor. Astfel, cercetătorul arată, în capitolul *Explicaţia psihologică în opera poetică*, felul în care creaţiile şi personajele sunt legate de „modele tipice" sau „primordiale"[118] de care opera nu se poate despărţi. Ca arhetip, *Don Juan* reprezintă o figură tragică pentru modul în care destinul său îl poartă întotdeauna spre nefericire şi neîmplinire. Psihanaliza vede în neobosita sa căutare şi goană după dragostea cât mai multor femei o proiecţie a mamei unice, de neînlocuit, a cărei pierdere, asemenea unei traume, marchează inconştient psihicul.

Dar, Otto Rank, pentru analiza arhetipului Don Juan, nu face referiri şi la un alt autor, cum ar fi Dostoievski. Poate, mai

[116] Otto Rank, *Dublul*, *Don Juan*, Traducere de Maria Vicol, Iaşi, Editura Institutul European, 1997, p. 148.
[117] *Ibidem*, p. 149.
[118] *Ibidem*, p. 197.

puţin cunoscut dar în egală măsură intuitiv psihologic este şi romanul *Eternul soţ*[119]. În analiza pe care am făcut-o în altă parte[120] ne-am referit în principal la simbolurile care formează viziunea artistică dostoievskiană, dar am omis să vedem în figurile tragice ale amantului şi ale soţului (Alexei Ivanovici Velceaninov şi Pavel Pavlovici Trusoţki) manifestarea tipologiei lui Don Juan. Unul dintre protagonişti, Velceaninov, se află în ipostaza de a trăi cu toate femeile iubite de *dublul* său, Trusoţki, destinat unei vieţi neliniştite şi supuse complet femeilor pe care le iubeşte. Din această scurtă prezentare a textului ne reamintim poate cea mai marcantă manifestare a lui Tahantos – *repetiţia*. Pulsiunea morţii se manifestă, după cum am arătat deja, în toate situaţiile în care oamenii sau personajele se văd urmăriţi de un „destin" nedrept sau nefericit şi nu pot scăpa de anumite scenarii care le caracterizează întreaga viaţă: prietenii care sfârşesc totdeauna în duşmănie, iubiri care se metamorfozează în ură şi relaţii sociale întotdeauna tensionate şi belicoase.

Mitul biblic, care descrie încercările lui Iov pentru a dovedi credinţa sa nestrămutată în Iahve, este un alt text care a trezit interesul multor cercetători de renume. Astfel, Jung este printre primii autori care încearcă să aducă lumină într-un text care poate concura ca intuiţie cu eseul freudian *Totem şi tabu*. Este vorba despre *Răspuns lui Iov*[121], dar care porneşte de la mult prea umana psihologie a divinităţii Vechiului Testament. Ispita, pe care Satan reuşeşte să o brodeze în jurul lui Iahve, împreună cu o anumită mândrie sau gelozie regăsită în descrierea divinităţii, l-au făcut pe Jung să privească la povestea lui Iov ca la o metaforă în ale cărei adâncuri doar psihologia analitică poate privi. Altfel spus, şi după cum s-a afirmat deja, Jung îl invită oarecum forţat pe Iahve să se aşeze pe canapeaua psihanalizei pentru a da socoteală şi pentru a-şi justifica pornirile violente latente împotriva celui care îl iubeşte şi cinsteşte necondiţionat. Pentru a înţelege contextul care a dus la naşterea unui asemenea eseu, puţin spus „revoluţionar", trebuie să mai

[119] F. M. Dostoievski, *Opere*, Volumul 4, *Romane*, *nuvele şi povestiri (1862-1869)*, Aparatul critic de Ion Ianoşi, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 416.

[120] Vezi Călin-Horia Bârleanu, *Simboluri în literatură*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2016, p. 252.

[121] C. G. Jung, *Opere complete*, Vol. 11, *Psihologia religiei vestice şi* estice, Traducere din germană de Viorica Nişcov, Bucureşti, Editura Trei, 2010, p. 387.

amintim câteva date cronologice relevante. *Răspuns lui Iov* apare pentru prima dată în anul 1952, aşadar, la şapte ani distanţă de la încheierea celui de-Al Doilea Război Mondial, care a arătat pentru prima oară faţa plină de orori a lumii. Holocaustul împreună cu abandonarea oricărui sentiment cultural care a stat la baza civilizaţiei şi a evoluţiei societăţii l-au influenţat pe Carl Gustav Jung, poate şi pentru că era fiul unui pastor creştin.

Ca urmare, ipoteza unui psihic al divinităţii şi, mai mult, a unei părţi întunecate a structurii lui Iahve, a fost pentru Jung o miză cu dificultate ieşită din comun. Psihanalistul arată în ce fel Vechiul Testament a plătit tribut în primul rând lui Thanatos şi tuturor manifestărilor pe care Freud le-a catalogat ca specifice pulsiunii morţii. Însăşi *antinomia* şi „opoziţia interioară totală"[122] pe care o demonstrează pentru ochiul analitic Iahve reprezintă manifestarea aceluiaşi context guvernat de *nimicul* specific morţii sau începutului când „pământul era netocmit şi gol. Întuneric era deasupra adâncului..." (Facerea 1:2).

Pe canapeaua lui Jung, Iahve nu mai poate avea nici un secret şi arată încă din vechime „toanele incalculabile şi izbucnirile pustiitoare de mânie..."[123]. Analiza lui Jung, care îl priveşte pe Iahve ca într-un proces de maturizare pe toată întinderea Vechiului Testament, arată că divinitatea nu moraliza aproape niciodată, ci conducea instinctiv: „Natura lui geloasă şi iritabilă, care cerceta bănuitor inimile infidele ale oamenilor şi gândurile lor ascunse, impunea o relaţie personală între el şi om..."[124].

Mai mult, Jung arată şi cum scenariul idilic sau cu aspecte care se aseamănă androginiei din paradis este completat de o prezenţă mai puţin cunoscută. Protopărinţii au fost, de fapt, trei! Pe lângă Adam şi Eva ar fi existat, înaintea primei femei născute din coasta bărbatului, o alta, numită Lilith, prima soţie a lui Adam care, după ce îşi părăseşte soţul, s-a transformat în demon sau în spirit al nopţii.

Dar, să ne întoarcem la povestea lui Iov şi la intuiţia psihologică a lui C. G. Jung. Analistul jungian Edward Edinger observă în structura poveştii forma de dialog, singura de altfel din Vechiul Testament, reprezentând şi o dovadă că „se bazează

[122] *Ibidem*, p. 398.
[123] *Ibidem*.
[124] *Ibidem*.

pe o experienţă a imaginaţiei active”[125]. Astfel, Edinger merge încă şi mai departe ca Jung, susţinând că neobişnuita „colaborare”, pentru a nu o numi competiţie ori luptă, dintre Dumnezeu şi Satan, reprezintă manifestarea aceluiaşi lucru, despărţit în două elemente, asemenea Sinelui[126].

Şi Ileana Mălăncioiu se referă la bizara poveste a lui Iov pe care o pune pe acelaşi palier al destinului tragic cu un alt pedepsit al mitologiei, Sisif. Cei doi eroi devin exemplari pentru omenire prin Erosul ca pulsiune exclusivă care îi îndeamnă să trăiască în continuare, indiferent de atrocităţile care se abat asupra lor şi indiferent de vina pe care ar putea-o purta. Menţionăm, aici, şi că literatura de specialitate şi, mai cu seamă, psihanaliza, au acordat un interes sporit sentimentului de *culpabilitate* şi efectelor pe care aceasta le are asupra proiecţiilor şi cogniţiilor individului. Nu considerăm a fi exagerată alăturarea ciobănaşului mioritic, prototip uman, alături de Iov şi Sisif, cel puţin din perspectiva atitudinii pe care o discuta şi Albert Camus. *Mioriţa* surprinde în continuare şi pare să depăşească de multe ori capacitatea unui copil de a înţelege dincolo de renunţarea sau acceptarea unui destin impus de voinţele străine Eului. Ne interesează toată gama de trăiri pe care ciobănaşul o simte imediat ce află că i se pregăteşte un complot, după cum, înaintea noastră, cu strălucirea-i specifică, Albert Camus îl imagina pe Sisif, nu în timpul efortului de a ridica bolovanul până în vârful muntelui, ci imediat după ce acesta se rostogoleşte înapoi: „Sisif priveşte atunci piatra cum se rostogoleşte în câteva clipe spre acea lume de jos de unde va trebui s-o urce din nou către înălţimi [...], îl văd pe acest om cum coboară cu pasul greoi dar măsurat către chinul său fără sfârşit”[127]. Camus arată că tragicul muncii stă în însăşi imposibilitatea de a se salva prin ea, deci, în chiar conştiinţa care este trează şi implicată total în lipsa oricărei speranţe.

Abandonul în faţa destinului şi a unei realităţi frustrante, cauzatoare de suferinţă, a fost pus, după cum am menţionat mai sus, în relaţie cu o structură psihică în care pulsiunea de moarte

[125] Edward F. Edinger, *Ego şi arhetip*, *Individuarea şi funcţia religioasă a psihicului*, Traducere din limba engleză Claudiu Pănculescu, *Studiu introductiv* Lavinia Bârlogeanu, Bucureşti, Editura Nemira, 2014, p. 119.

[126] *Ibidem*, p. 120.

[127] Albert Camus, *Mitul lui Sisif*, Traducere, prefaţă şi note de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 129.

domină prin masochism şi afecţiune care devin echivalentul unei conştiinţe atinse de culpabilitate. S-ar putea pune în valoare, prin urmare, nu trecutul ipotetic al ciobănaşului, după cum şi Iov suferă fiind nevinovat. În schimb, puţini cercetători au pus atitudinea pasivă a păstorului în context antropologic, unde violenţa naşte violenţă, iar răzbunarea închide un cerc care de multe ori decimează şi risipeşte inutil fondul uman atât de important. După cum arată Alin Cristian, „păstorul încearcă să dezamorseze mecanismul de formare al violenţei *dinlăuntrul* ei..."[128]. După cum am arătat şi noi, în *Antropologie şi comunicare interculturală*, culpabilitatea a reprezentat poate cea mai importantă stare constantă a omenirii. De la scena alungării din Rai şi până în Evul Mediu, când biserica s-a folosit de dogme pentru a înfricoşa şi a atrage, în acest fel, oamenii spre credinţă, Jean Delumeau[129] încearcă să demonstreze că omenirea a fost educată să se teamă şi, mai mult, să trăiască în conştiinţa propriului păcat. De la alegerea hainelor şi până la diferitele forme de distracţie, pastorii şi preoţii au militat, reprimat şi culpabilizat omul pentru a-l aduce, în opinia lor şi a vremurilor, cât mai aproape de Dumnezeu. Reluăm o idee formulată de noi în 2015: „Nu am exagera cu nimic dacă am spune că Biserica a exersat tehnicile de culpabilizare la un asemenea nivel, încât a făcut o ştiinţă din a le provoca oamenilor adevărate crize existenţiale"[130]. Cel mai bun exemplu în acest sens rămâne, fără îndoială, «minerul» subconştientului colectiv, F. M. Dostoievski: „... fiecare dintre noi este vinovat pentru toţi şi pentru toate, faţă de toţi şi faţă de toate..."[131].

Filonul cultural creştin a indus aproape hipnotic, prin repetarea pavloviană a aceloraşi ameninţări cu infernul, o stare de care, la sute de ani după, omenirea încă nu se poate descotorosi. Baladele şi miturile care prezintă eroi surprinşi în situaţii de criză existenţială reprezintă indicii importante care

[128] Alin Cristian, *Etos românesc şi sacrificiu. A fi înlăuntrul fenomenelor*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1998, p. 96.

[129] Jean Delumeau, *Păcatul şi frica. Culpabilizarea în Occident (Secolele XIII-XVIII)*, vol. I, II, Traducere de Ingrid Ilinca, Cora Chiriac, Iaşi, Editura Polirom, 1998.

[130] Călin-Horia Bârleanu, *Antropologie şi comunicare interculturală*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2015, p. 97-98.

[131] F. M. Dostoievski, *Fraţii Karamazov*, *Roman în patru părţi şi epilog*, vol. I, traducere de Ovidiu Constantinescu şi Isabela Dumbravă, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1986, p. 514.

susţin această ipoteză. Păstorul din *Mioriţa*, meşterul Manole, Iov sau Sisif reprezintă figuri tragice în luptă cu un sentiment de culpabilitate, pe care psihanaliza l-a analizat ca trăire şi l-a încadrat ca „agresivitate refulată". Întoarcerea sadismului şi tendinţelor agresive spre interior, spre sine, provoacă tocmai acest sentiment de culpabilitate. Sau, pentru a se feri de el şi pentru a nu genera alte manifestări agresive, ca în exemplul păstorului mioritic, acceptă un destin oricât de nedrept ar părea acesta.

Dar, Iov poate fi încadrat în aceeaşi categorie cu păstorul arhetip românesc şi prin câteva similitudini contextuale. Astfel, în ambele cazuri, puteri exterioare conştiinţei şi liberului arbitru uman acţionează pentru a-i modifica destinul: ceilalţi păstori în *Mioriţa* şi cele două divinităţi opuse în Vechiul Testament. La fel, în ambele cazuri, o anumită mândrie sau o dorinţă de a-şi demonstra în cadru social (comunitatea păstorilor sau, aproape ca în Olimp, concurenţa pentru supremaţie între zei) puterea sau influenţa oferă exemple umane care, în suferinţa lor, inutilă pentru ei sau gratuită, devin sublime manifestări ale Erosului, ale vieţii.

După cum arată şi Ileana Mălăncioiu, credinţele, miturile sau poveştile trebuie puse în relaţie cu detaliile atât de importante care alcătuiesc universul mental în care au apărut şi s-au promovat: „Dumnezeul crud al *Vechiului Testament* este aşa cum l-a văzut societatea vremii când a fost concepută Sfânta Scriptură încercând să dea o explicaţie ordinii cosmice..."[132].

Mituri sau literatură folclorică încărcate de manifestarea pulsiunii morţii, a lui Thanatos, se arată de fapt ca ode ridicate umanităţii surprinse în lupta cu moartea. Ce altă manifestare mai poetică a lui Thanatos poate fi găsită în comparaţie cu munca lui Sisif? *A repeta* pentru veşnicie, cu conştiinţa inutilităţii şi a imposibilei mântuiri, o muncă şi a nu o abandona, a nu te răzvrăti, ori a alege sinuciderea sau revolta arată cu fidelitate categoria umană, identificată de psihanaliză, care se simte blocată într-o viaţă care pare să repete, independent de voinţa lor, acelaşi scenariu: suferinţă, minciună sau trădare în toate relaţiile lor. În timpul acceptării chinului şi a pedepsei, eroii devin reprezentanţii lui Eros, arhetipuri care se agaţă de viaţă după

[132] Ileana Mălăncioiu, *Vina tragică*: *tragicii greci*, *Shakespeare*, *Dostoievski*, *Kafka*, Ediţia a doua, revăzută, Iaşi, Editura Polirom, 2001, p. 169.

cum Iov, ajuns la cea mai de jos treaptă a nenorocirilor, fără familie, plin de răni şi bube, continuă să trăiască. Psihanaliza a vehiculat că în inconştient omul se simte nemuritor, iar Erosul reprezintă cea mai potrivită dovadă în acest sens. Nu înseamnă doar agăţarea cu orice preţ de viaţă, ci şi acceptarea suferinţei ca parte integrantă a existenţei. Nemurirea inconştientului se reflectă în forţa pe care o au protagoniştii baladelor şi ai miturilor în acceptarea destinului, în ciuda conştientizării unei pedepse fără vină.

3. Biografie, literatură şi *romanul familial*

Premisa de la care porneşte psihanaliza este că, oricum, nimeni nu este ferit de umbrela nevrozei care ne acoperă, în mai mare sau mai mică măsură, fără excepţie. Singura diferenţă care se face priveşte creativitatea şi capacitatea de a susţine travaliul creator prin sublimarea energiilor şi canalizarea lor pentru a exprima sau, adesea, pentru a defula. Scriitorul este prins între impulsul de a scrie, de a crea şi nevoia sau imperativul rememorării. După cum spunea şi Camus, „a crea înseamnă a trăi de două ori”[133], ceea ce pune scriitorul în ipostaza unui permanent călător în timp sau în imaginar, blocat în *repetiţia* care caracterizează atât de bine pulsiunea morţii, pe Thanatos.

Miza dificilă a capitolului abordat sau chiar a demersului pe care şi l-a propus Corin Braga, în *Psihobiografii*, este să stabilească dacă există o relaţie între viaţa scriitorului şi opera sa la nivelul sugerat şi de Charles Mauron[134] şi, mai mult, cum arată influenţa biografică la nivelul metaforei sau la nivelul simbolurilor literare. Ipoteza de la care porneşte psihocritica şi analiza operei literare este că doar în urma lecturii integrale a creaţiei unui scriitor ar putea fi identificate cu succes o serie de metafore, ca mărci, care se repetă sub formă identică sau, mai des, deghizate. A repeta devine, în lumina oricărei abordări care se foloseşte de psihologie, o sugestie clară a fixaţiei sau a imposibilităţii de a ieşi dintr-un cadru mental care oferă coordonate precise operei. În definitiv, scriitorul poate avea acces la inconştient, intuitiv, poate scrie folosindu-se de arhetip, dar rămâne prizonierul psihicului care determină imagini şi simboluri în funcţie de stimulii pe care îi primeşte.

Cel mai pertinent exemplu ar putea veni din biografia lui Cervantes şi a felului în care scriitorul compensează o rană la mână, pe care o va purta toată viaţa ca pe un handicap, cu atât

[133] Albert Camus, *op. cit.*, p. 100.

[134] Charles Mauron, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Traducere din limba franceză de Ioana Bot, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.

de sugestiva lance purtată de don Quijote, ca pe o prelungire a unui braţ obosit şi îmbătrânit. Principiul a fost formulat şi de Alfred Adler în psihologia individuală, tradusă parţial ca ştiinţă a psihicului şi în limba română – *Sensul vieţii*[135]. Adler, un alt disident de la doctrina freudiană a psihanalizei, ajunge la concluzia că handicapul sau incapacitatea de orice fel, cu manifestare psihologică în complexe de inferioritate, reprezintă pentru om un adevărat motor al evoluţiei sale. Psihanalistul susţine că înălţimea sau defectele de vorbire au garantat apariţia liderilor mondiali sau a oratorilor desăvârşiţi, totul ca parte a luptei de a-şi depăşi complexul[136].

Şi Nicolae Mărgineanu discută ipoteza lui Adler plină de profunzime: „dezvoltarea personalităţii nu este atât o expresie a însuşirilor native [...], ci este mai degrabă o compensare a diverselor defecte de ordin organic, corporal"[137]. A fi om reprezintă, aşadar, manifestarea inevitabilă a sentimentelor de inferioritate sau, mai degrabă, asumarea lor prin compensare. Din perspectivă antropologică, ipoteza adleriană este pe deplin justificată şi argumentată dacă ne gândim la raportul om – natură în ciuda tuturor reuşitelor şi descoperirilor specifice civilizaţiei, care au fost, încă de la început, îndreptate spre îmblânzirea naturii şi a forţelor ei distructive. În tot timpul dedicat încercării de a supune forţele naturii, omul a exersat nu doar frica, ci şi sentimentul absurd al inutilului şi al inferiorităţii, ceea ce întăreşte propunerea lui Adler. Prin urmare, eroul imaginat de Cervantes pentru a deveni simbol al absurdului pentru unii, *imago christi* pentru alţii, sau pur şi simplu un neadaptat sau un smintit, devine un răspuns, o reacţie la tot ceea ce i s-a întâmplat creatorului. În acest context, poate ne-am hazarda să răspundem întrebării următoare cu „nu": dacă unul sau mai multe evenimente din cele pline de aventuri, care l-au marcat pe Cervantes, ar fi lipsit, sau dacă rana invalidantă nu ar fi existat, am mai fi putut vorbi despre *Don Quijote*? Pe de altă parte, la modul real, întrebarea nu are absolut nici un fel de relevanţă şi asta pentru că opera de artă trebuie pusă în relaţie cu biografia, dar nu într-un raport ombilical de determinare a

[135] Alfred Adler, *Sensul vieţii*, Traducere, cuvânt înainte şi note de dr. Leonard Gavriliu, Bucureşti, Editura IRI, 1995.

[136] *Ibidem*, p. 71.

[137] Alfred Adler *apud*. Nicolae Mărgineanu, *Psihologie şi literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002, p. 66.

creaţiei. După cum susţin Warren şi Wellek, orice elemente biografice care ar putea fi identificate în text „sunt rearanjate şi transformate în aşa fel încât îşi pierd întregul înţeles specific personal...”[138].

Cei doi savanţi şi critici literari, Warren şi Wellek, propun cu prudenţă parcă şi fără a invoca vreun termen vecin cu psihanaliza, o ipoteză formulată identic de Freud, care are în centrul activităţii creatoare *visul*. Pentru cei doi cercetători opera literară este mai puţin legată de biografie şi mai mult de tot ce înseamnă activitate onirică: „...este o «mască», un «anti-eu», îndărătul cărora se ascunde personalitatea lui adevărată, sau reprezintă imaginea vieţii din care autorul vrea să evadeze”[139]. O asemenea dorinţă, de a trece dincolo de realitatea manifestă, mai este experimentată şi de copil în timpul activităţii sale fantasmatice. După cum am arătat deja, cele două părţi ale simbolului pot fi preluate din analiza psihanalitică a viselor şi adaptate pentru tot spectrul uman de manifestare sau de comunicare. Orice ţine de actul comunicării umane (ipoteză care ar putea fi preluată şi de biologi) intră sub incidenţa unui registru manifest şi al unuia latent, profund, a cărui semnificaţie trebuie căutată prin diferite mijloace. După cum susţinea şi Michel Foucault, psihanaliza rămâne singura care se îndreaptă spre spaţiul ignorat până la ea: „...nici una dintre ştiinţele umane nu merge în direcţia inconştientului decât întorcându-i spatele...”[140]. Aşadar, orice act de comunicare, cu atât mai mult literatura, este format din două părţi esenţiale: una vizibilă de către toată lumea şi una ascunsă care are legătură cu intimitatea trăirii celui care generează mesajul.

Despre *romanul familiei de nevrotici* vorbeşte nu doar Sigmund Freud ci şi Otto Rank, care a susţinut că la baza oricărei nevroze se află activitatea fantasmatică, exersată devreme, în copilărie şi în jocuri[141]. *Visele cu ochii deschişi*, după cum arată

---

[138] René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, În româneşte de Rodica Tiniş, Studiu introductiv şi note de Sorin Alexandrescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 112.

[139] *Ibidem*, p. 113.

[140] Michel Foucault, *Cuvintele şi lucrurile*, Traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu şi Mircea Vasilescu, Studiu introductiv de Mircea Martin, Bucureşti, Editura Rao, 2008, p. 500.

[141] Otto Rank, *Mitul naşterii eroului. O interpretare psihologică a mitologiei*, Traducere şi îngrijire ediţie: Monica Medeleanu, Bucureşti, Editura Herald, 2012, p. 110.

psihanalistul, reprezintă poate cea mai importantă parte a imaginaţiei celui care construieşte scenarii când fie se joacă, fie scrie. În mod natural şi identic pentru o majoritate a copiilor, aceştia, în imaginaţie, „îşi asumă sarcina de a scăpa de părinţi, care sunt acum dispreţuiţi, şi de regulă, înlocuiţi cu alţii având o poziţie socială superioară”[142]. Rank arată mecanismul care se ascunde în spatele construcţiei fantasmatice prin evocarea diferitelor coincidenţe din viaţa copilului, în urma unor evenimente reale, sub forma întâlnirilor cu alte persoane care lasă o impresie puternică asupra sa. Invidia stă, de cele mai multe ori, la baza fenomenului fantasmatic, deşi acesta mai poate fi alimentat şi de dorinţa de independenţă a copilului.

Prin urmare, se cuvine să facem referire şi la *Dicţionarul de psihanaliză*, pentru a încheia introducerea conceptului de *roman familial*. Nu doar nevroticii, arată dicţionarul, au tendinţa de a-şi idealiza părinţii în primă fază, pentru a-i devaloriza mai apoi şi a-i înlocui prin fantasmare cu alţii. Marele merit al lui Rank stă în felul în care a arătat „că poveştile mitice se pot citi ca fantasme în care situaţiile reale sunt inversate”[143]. Altfel spus, mitologia a reprezentat, fără îndoială, o formă de manifestare a psihicului uman care a încifrat în structuri mitologice diferite reflexe sau complexe specifice vieţii interioare şi inconştientului.

În acest sens, chiar şi în aproape toată opera lui Mircea Cărtărescu şi mai ales în trilogia *Orbitor*, vom vedea preluarea şi mascarea pulsiunii care duce la apariţia *romanului familial*. Nu se face doar referire permanentă la propriul Eu, dar se şi construiesc istorii care ar sta într-un trecut dincolo de memorie la originea celui care este erou şi alter-ego al scriitorului. Astfel, Cărtărescu se pune în ipostaza postmodernistă a lui Creangă prin referire necontenită la trecut, copilărie şi mamă. În *Aripa stângă* arhitectura romanului se bazează pe povestea neamului Badislavilor care sunt nevoiţi să-şi caute un nou loc pentru a trăi. În raport cu cercetarea lui Otto Rank, unde apa, în mai toate miturile, reprezintă un simbol fundamental prin reprezentarea ei inconştientă, observăm cum textul cărtărescian este supus aceleiaşi matriţe. Mai întâi, ne referim la comentariile făcute de psihanalist asupra apei pe care o consideră ca un *lichid amniotic*: „această fantasmă despre o apă imensă este extrem de

[142] *Ibidem*, p. 111.
[143] Élisabeth Roudinesco, Michel Plon, *Dicţionar de psihanaliză*, p. 816.

relevantă în ceea ce priveşte grupul mare şi răspândit al miturilor potopului, care par să nu fie altceva decât expresia universală a mitului abandonului"[144]. Rank exemplifică şi susţine ipoteza sa prin numeroase exemple de mituri şi legende în care apa reprezintă o metaforă a naşterii, chiar dacă partea manifestă a poveştii o prezintă ca pe un element distructiv sau care omoară. În textul lui Cărtărescu, apa este asociată atât abandonului, cât şi arhetipului eroului care este, în genealogia *romanului familial*, la baza trilogiei *Orbitor*. Pentru a putea trece apa îngheţată a Dunării, Badislavii oferă ca sacrificiu umbra unui băiat care devine nu doar erou, ci şi tată al protagonistului trilogiei: „«Primeşte, primeşte umbra», murmurau fără-ncetare Badislavii, şi deodată, sub ochii lor, strigoiul crucii începu să se mănânce [...], stinghiuţa braţelor se subţiară, [...] în câteva minute, Vasili, care pălise [...], rămase fără nici o urmă de umbră"[145]. Ceea ce în economia manifestă a romanului reprezintă un sacrificiu, în registrul latent semnifică naşterea unui erou care devine părintele unei generaţii întregi din care face parte şi protagonistul trilogiei. Avem de-a face aşadar cu un model de *roman familial* în manifestarea sa deplină.

Chiar dacă fantasmarea reprezintă un proces care poate echivala iluzia, asta nu înseamnă că este lipsită de importanţă în plan psihologic. În opinia lui Freud, arta în sine, reprezintă o iluzie importantă „datorită rolului întreţinut de fantezie în viaţa psihică"[146]. Putem vorbi despre principiul compensării din nou, în condiţiile în care Freud scrie, în celebrul său eseu *Disconfort în cultură*, că realitatea, cu toate formele ei de manifestare, reprezintă „singurul duşman; ea este sursa întregii suferinţe, care nu ne lasă să trăim..."[147]. Întemeietorul psihanalizei vede în ruperea de realitate, ipotetic desigur, singura soluţie pentru a accesa experimentarea fericirii.

Deloc ipotetic, însă, ne este prezentat eroul lui Cervantes care pare să facă întocmai ceea ce Freud doar sugerează la o distanţă temporală apreciabilă. Astfel, modul în care don Quijote

---

[144] Otto Rank, *op. cit.*, p. 119.

[145] Mircea Cărtărescu, *Orbitor. Aripa stângă*, Ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Humanitas, 2002, p. 51-52.

[146] Sigmund Freud, *Opere*, Vol. IV, *Studii despre societate şi religie*, Traducere din limba germană de Roxana Melnicu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, Bucureşti, Editura Trei, 2000, p. 157.

[147] *Ibidem*, p. 161.

întoarce spatele realităţii reprezintă fără îndoială mai mult decât o sminteală sau un joc care să compenseze neputinţa vârstei înaintate a hidalgoului, după cum şi căpitanul Ahab din *Moby Dick* pare prins în aceeaşi nevoie de a refuza orice altă realitate cu excepţia celei care îi aduce răzbunarea şi propria moarte. Iată cum doi eroi care, chiar cu riscul de a muri, aleg să se îndepărteze de tot ce înseamnă convenţional sau social acceptat. Dacă don Quijote urmăreşte cu orice preţ să fie cavalerul salvator, fie şi în condiţiile în care nu mai există nimeni care să poată fi salvat de o asemenea prezenţă, Ahab îşi propune să fie mai mult un căpitan de navă aflată în război şi mai puţin căpitan pe un vas care adună untură de balenă. Singurul său scop este să prindă balena albă şi să-şi obţină răzbunarea sau moartea. Eroii celor două romane dovedesc o imunitate curioasă în faţa suferinţei, ceea ce ar determina lornionul psihanalizei să speculeze prezenţa unui complex masochist sau a unor instincte agresive reorientate spre Sine.

O clasificare similară celei freudiene a propus şi Gilbert Durand în *Structurile antropologice ale imaginarului*[148], unde, în locul celor două pulsiuni, de viaţă şi de moarte, sunt propuse două *regimuri ale imaginii: nocturn* şi *diurn*. Conform conţinutului fiecărui regim se poate observa apropierea tezelor lui Durand de cele ale psihanalizei freudiene cu nota că lângă Eros şi Thanatos mai este menţionat, ca parte a instinctualităţii umane, *Cronos* – „implacabila faţă ameninţătoare a timpului”[149] care caracterizează dintotdeauna registrul uman.

Pentru Freud nu există biografie sau, în general, viaţă de om în care să nu se aplice teoria câmpului de luptă. Conţinutul esenţial al vieţii, susţinea psihanalistul în *Disconfort în cultură*, ar fi acela rezultat din lupta neobosită a celor două pulsiuni orientate una împotriva celeilalte. Mai mult, a identificat o serie de contradicţii care arată că civilizaţia şi toate câştigurile culturale aduse de evoluţie nu reprezintă decât structuri sterile pentru psihic, cu un impact mai degrabă negativ. Freud înşiră pe scurt câteva dintre elementele fundamentale ale civilizaţiei: diminuarea mortalităţii infantile sau în general, telefonul sau trenul. În ciuda unor facilităţi care, pe vremea lui Freud, erau încă

[148] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, *Introducere în arhetipologia generală*, Traducere de Marcel Aderca, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1998.
[149] *Ibidem*, p. 196.

în fază embrionară de evoluţie, ele au schimbat pentru totdeauna faţa lumii şi felul în care oamenii se raportează la ea. Totuşi, concluzionează psihanlistul, „la ce ne foloseşte restrângerea mortalităţii infantile dacă tocmai ea ne obligă la cea mai severă abţinere în procreere, astfel încât per ansamblu noi nu procreem mai mulţi copii decât pe vremurile de dinaintea dominaţiei igienei, în schimb a pus viaţa noastră sexuală în căsnicie sub condiţionări severe...?”[150]. Tot ce, astăzi, înseamnă cultură pare sau este orientat împotriva instinctelor umane, nu întotdeauna, dar de cele mai multe ori, morbide. Normele şi regulile nescrise care se ascund în coduri etice sau religioase par să educe indivizii în spiritul introversiunii şi al timidităţii, în spiritul sentimentelor de culpabilitate, situaţie în care instinctele îşi găsesc şi o deplină satisfacţie.

Un alt erou al literaturii universale, care se vede în situaţia de a trăi într-o realitate complet opusă celei convenţionale, este şi Gulliver. Corin Braga este printre puţinii cercetători ai imaginarului care arată că textul lui Swift trebuie întâmpinat mai ales prin simbolurile latente prezente în el. Pentru Braga, oceanul pe care îl traversează Gulliver reprezintă, conform sugestiilor psihanalizei, inconştientul, iar textul are în vedere o categorie frecventă de consumatori – copii „refulaţi în cititori adulţi”[151].

Metaforele obsedante şi mitul personal, propuse de Charles Mauron în psihocritică par să spună că de cele mai multe ori nu scriitorul alege temele şi simbolurile, ci invers. Omul devine doar mobilul care pune în acţiune imagini prezente în inconştient ca într-un dialog marcat de informaţii latente. Cu referire la mitocritică sau psihocritică, Corin Braga vede opera literară prin intermediul imaginarului legat, evident, de partea nevăzută a psihicului şi remarcă, acolo unde este cazul, de pildă, „obsesia subteranelor şi a pivniţelor”[152] ca manifestare simbolică a „atracţiei morbide exercitate de abisurile inconştientului asupra personajelor”[153]. Legătura textului cu inconştientul este de netăgăduit, ceea ce înseamnă că oricând se poate susţine o anumită ancorare a literaturii în viaţa de toate zilele a cititorului sau, după cum spune Braga, literatura devine un „supliment al

[150] Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 166.
[151] Corin Braga, *Psihobiografii*, p. 221.
[152] *Ibidem*, p. 246.
[153] *Ibidem*.

realităţii"[154]. Eseistul şi cercetătorul român nu vede un viitor în folosirea psihanalizei în artă, cu toate că de câte ori psihanaliza s-a aplicat textului literar, de exemplu, rezultatele au fost fascinante. Relaţia inconştientului cu orice produs finit cu formă şi valoare artistică, sau pur şi simplu cu procesul de comunicare cere instrumentele psihanalitice pentru a fi înţelese în profunzimea lor. Ca în vise, „semnificaţiile inconştiente sunt deghizate şi deplasate, folosesc metafora şi imageria..."[155], ceea ce înseamnă că textul se adresează oricui, dar puţini vor avea acces la semnificaţiile latente. Este şi motivul pentru care Corin Braga preia pesimismul psihanalistului român Ion Vianu când spune că trăim într-o lume interesată doar de suprafaţă, nu de profunzimi care cer pregătire, travaliu şi răbdare[156].

Atenţia pe care trebuie să o acordăm biografiei pentru a înţelege mai bine textul este susţinută şi de Stelian Cincă în analiza autorului român Gib Mihăescu. Pentru cercetător „viaţa scriitorului nu este nici banală, nici lipsită de evenimente..."[157], ceea ce pare să susţină influenţa clară a biograficului asupra textului. Dar, Stelian Cincă nu leagă pur şi simplu textele autorului de viaţa sa, ci face o prezentare succintă, dar plină de evenimente relevante care, într-o formă sau alta, se deghizează în interiorul operei literare. Ca pentru a susţine ipoteza creatorilor care au pornit foarte lent, cu dificultăţi de vorbire şi cu rezultate şcolare nesatisfăcătoare, cercetătorul aduce la lumină informaţii inedite despre abandonul şcolar şi imposibilitatea continuării studiilor la vârste diferite. Elemente simple din viaţa oricărui om sau scriitor, dar care influenţează în mod clar demersul artistic creator după cum arată Stelian Cincă.

În acest context, se cuvine să amintim şi un alt critic şi teoretician remarcabil, canadianul Northrop Frye, care vede în viaţa artistului o sursă fundamentală de acces la teme şi arhetipuri sub forma unei condiţionări. „Biografia creatorului va face întotdeauna parte din critică"[158] susţine Frye, după cum

[154] *Ibidem*, p. 249.

[155] Phil Mollon, *Inconştientul*, Traducere de Anacoana Mîndrilă, Bucureşti, Editura Lucman, 2004, p. 61.

[156] Corin Braga, *op. cit.*, p. 25-26.

[157] Stelian Cincă, *Psihanaliză şi creaţie în opera lui Gib I. Mihăescu*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1995, p. 12.

[158] Northrop Frye, *Anatomia criticii*, În româneşte de Domnica Sterian şi Mihai Spăriosu, Bucureşti, Editura Univers, 1972, p. 138.

poezia, de pildă, reprezintă un document de o intimitate la care biografii nu vor avea acces niciodată. Aşadar, vom observa şi noi că datele, care par să-l intereseze pe Stelian Cincă în analiza operei lui Gib Mihăescu, nu sunt cele mai importante sau cele care pot avea cea mai mare relevanţă în analiza mitocritică sau psihocritică. Centrală rămâne opera şi motivele oferite de text, datele biografice reprezentând insule de informaţii care susţin în interpretare criticul.

Astfel, se pot naşte şi o serie de întrebări, cum ar fi: în ce fel ajută demersul analitic al operei lui Dostoievski dacă ştim sau nu că scriitorul a fost condamnat la moarte şi graţiat în chiar ziua în care sentinţa trebuia executată? Sau, se poate identifica în toată opera scriitorului rus tocmai acest sentiment al aşteptării, angoasa unui timp care se scurge implacabil spre moartea programată sau spre un sfârşit deghizat în diferite straie? Întrebări retorice, fără îndoială, pentru că toată literatura lui Dostoievski se află sub semnul *timpului suspendat*, care pare oprit într-o aşteptare la finele căreia eroii îşi află soarta şi răspunsul tuturor faptelor săvârşite.

Ca urmare, indiferent că ne referim la *Copilul găsit* sau la *Bastard,* că folosim teoria psihanalitică a pulsiunilor umane sau clasificarea lui Albert Thibaudet[159], „roman pasiv" sau „roman activ"[160], în funcţie de principiul ordonator, din realitate sau din interiorul artistului, literatura reprezintă convergenţa dintre intenţia scriitorului şi viaţa sa, ca mozaic de evenimente care marchează conştientul şi, mai ales, inconştientul. De exemplu, unii cercetători au mers mai departe de complexul Oedip aşa cum a fost prezentat de Freud şi au susţinut că sursa reală a mitului ar fi o fantasmă colectivă[161].

Din această perspectivă, *romanul de familie al nevroticilor* rămâne una dintre cele mai fertile propuneri ale psihanalizei, atât prin generoasa aplicabilitate, cât şi prin dovezile incontestabile din domeniul psihicului uman. Dorinţa, în general, întâlnită a copilului de a fi independent şi de a-şi înlocui familia cu o alta, mai bine aşezată în balanţa puterii şi a influenţei

[159] Albert Thibaudet, *Fiziologia criticii. Pagini de critică şi de istorie literară*, Studiu introductiv, selecţie, traducere şi note de Savin Bratu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1966.

[160] *Ibidem*, p. 144-145.

[161] Driek Van Der Sterren, *Psihanaliza literaturii. Oedip rege*, Traducere din limba germană şi note Georgeta Mitrea, Bucureşti, Editura Trei, 1996, p. 50.

sociale, lasă urme până în maturitate, conform teoriei interpretării viselor: „...şi în anii târzii în visele despre împărat şi despre împărătească aceste personalităţi ilustre înseamnă tatăl şi mama”[162]. Imagoul parental devine, atât în opinia lui Freud, cât şi în cea a lui C. G. Jung, un izvor al cărui curs influenţează decisiv poziţia copilului şi a adultului de mai târziu în faţa societăţii şi în relaţia acestora cu divinitatea.

3.1. *Transfer* şi *contratransfer* în literatură: terapia prin cuvânt

Sigmund Freud a întâmpinat mult timp dificultăţi teoretice, dar şi practice, legate de atitudinea pacienţilor săi şi, mai cu seamă, legate de ceea ce psihanaliza a numit *rezistenţe* sau o formă de fixaţie care seamănă foarte mult cu acţiunea de a fi îndrăgostit. Aproape toţi pacienţii săi şi ai discipolilor, care au practicat *psihoterapia prin cuvânt*, manifestau la un anumit moment, în relaţia cu psihanalistul, fie o criză subită de ostilitate şi de opoziţie în faţa partenerului de dialog terapeutic, fie apariţia unor sentimente de dragoste a căror chemare cerea un răspuns imperativ din partea psihanalistului. O asemenea acţiune a fost denumită de Sigmund Freud ca *transfer*. Sentimentele pe care clientul sau pacientul le-a trăit în relaţia intimă de familie, cu tatăl, cu mama, cu unul din soţi şi aşa mai departe, sunt în timpul dialogului resuscitate şi proiectate asupra analistului. Menţionăm, aici, că Freud a specificat că acţiunea nu este exclusiv aplicabilă în registrul terapeutic, astfel încât „la persoanele nevrotice aflate în analiză transferul este la fel de intens ca şi la alte persoane, care nu sunt analizate”[163]. Mai mult, cercetătorii psihanalizei au recunoscut existenţa transferului în mai toate interacţiunile umane repetate, cum ar fi în spitale sau şcoli, unde pachetul evenimenţial psihic este purtat şi prezentat involuntar celor cu care indivizii interacţionează. Am spune chiar că se construieşte treptat un scenariu din cele foarte frecvente, cum ar fi cel în care un copil proiectează asupra profesorului

[162] Sigmund Freud, *Opere*, Vol. VIII, *Comicul şi umorul*, Traducere din limba germană de: Daniela Ştefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu, Bucureşti, Editura Trei, 2002, p. 210.

[163] *Idem*, *Opere*, Vol. XI, *Tehnica psihanalizei*, Traducere din limba germană şi note introductive Roxana Melnicu, Bucureşti, Editura Trei, 2004, p. 93.

anumite trăiri pe care le-a experimentat iniţial acasă. Felul acestor trăiri şi valorizarea lor influenţează de multe ori definitiv, relaţia cu *celălalt*. Freud vede o anumită influenţă a pulsiunii de moarte în privinţa transferului, pentru că, de fapt, pacientul nu face decât să repete un scenariu psihic: „...bolnavul îl retrăieşte în relaţiile sale cu medicul"[164] prin reactualizarea unor fantasme inconştiente.

Astfel, o dată în plus vedem importanţa activităţii fantasmatice şi a sentimentelor inconştiente, dar prezente, active, ale copilului care mai târziu, ca adult, le va reactualiza. Freud a clarificat aspectul, demascând „conexiunea intimă dintre complexul patern şi credinţa în Dumnezeu", apreciind chiar că „Dumnezeul personal nu este nimic altceva decât un tată ridicat pe o treaptă mai înaltă..."[165].

Existenţa transferului aparţine, dincolo de îndoială, psihanalizei, însă a generat şi o ipoteză care a rămas deschisă cercetării şi dezbaterii. În interiorul practicii analitice, transferul se manifestă cu ostilitate împotriva terapeutului sub forma rezistenţelor, pe când, practica a demonstrat că, de obicei şi de cele mai multe ori, în afara cabinetului de psihanaliză, transferul se manifestă pozitiv şi garantează o relaţie trainică, spre sănătatea mentală a individului care pare să deturneze acest transfer într-un scop igienic pentru psihic. În acest sens, vom aminti şi că, în *Despre dinamica transferului*[166], Freud a arătat că acţiunea spre care se îndreaptă inconştient pacientul poate deveni însăşi garanţia succesului demersului terapeutic. Dinamica terapeutică cere ca şi analistul să facă uneori dovada umanităţii şi a predispoziţiei spre greşeală sau derapaj comportamental. Vorbim aici despre iluzia împărtăşirii unor informaţii care să ajute pacientul să depăşească un blocaj sau un sentiment de inferioritate în urma gândurilor sau a faptelor sale.

Astfel, transferul reduce distanţa dintre pacient şi analist în sensul în care aduce un plus de intimitate care, chiar dacă este periculoasă pentru evoluţia terapiei, garantează că analistul şi pacientul nu se feresc, prin clişee sau reacţii acceptate social, unul de celălalt. Iar aici ne referim în special la analizand. Pentru

---

[164] *Idem, Opere*, Vol. XIII, *Compendiu de psihanaliză*, Traducere din limba germană Daniela Ştefănescu, Bucureşti, Editura Trei, 2005, p. 57.

[165] *Idem*, *Psihanaliză şi artă*, Traducere din limba germană: Vasile Dem. Zamfirescu, Cosmin Teodoru, Bucureşti, Editura Trei, 1996, p. 163-164.

[166] *Idem*, *Opere*, Vol. XI, *Tehnica psihanalizei*, p. 92.

el, „beneficiarul" de bază al terapiei, transferul reprezintă o soluţie de compromis „între reprezentările conţinute în inconştientul său şi percepţia pe care o are despre corpul analistului şi despre mediul înconjurător"[167]. În acest context, vom semnala şi că, până aici, am trecut de mai multe ori pe lângă conceptul de *alteritate*, fără să îl discutăm. Deşi despre acest aspect am discutat mai pe larg într-un alt context[168], mai precizăm doar că fantasma este alimentată, după cum am arătat deja, de o realitate asumată intim de individ. „Contactul cu Celălalt"[169] reprezintă un motor universal care, dintotdeauna, a alimentat activitatea fantasmatică a întregii omeniri.

Un alt avantaj al relaţiei de transfer se referă la statutul celui care conduce dialogul terapeutic. Interacţiunea cu unii pacienţi poate fi extrem de dificilă, prin particularităţi de educaţie, culturale sau pur şi simplu de temperament. În acest sens, Freud arată că înlocuirea psihanalistului cu imaginea inconştientă a unuia dintre părinţi conferă analistului „puterea pe care Supraeul său o exercită asupra Eului său..."[170]. Reamintim şi că tot psihanaliza este cea care a arătat că Supraeul reprezintă instanţa cu rol moralizator, etic al psihicului, aglomerată de informaţii dobândite prin educaţie, din familie, deci transmise de figurile parentale, dar şi de grup, sub forma interdicţiilor şi a tabuurilor specifice oricărei societăţi. A accesa o asemenea ipostază în dialogul terapeutic reprezintă, fără îndoială, atât un pas important în terapie, cât şi o responsabilitate suplimentară de care analistul este obligat să ţină cont: „noul Supraeu are acum ocazia unui fel de *posteducaţie* a nevroticului, el poate corecta greşeli de care s-au făcut vinovaţi părinţii în educaţie"[171].

Compendiul de psihanaliză atrage atenţia în mod special tocmai asupra aspectului care poate deveni un adevărat complex mesianic pentru analist, iar *Despre dinamica transferului* evidenţiază că există două tipuri ale acţiunii: transfer pozitiv, prin sentimente tandre sau sensibile care pot fi valorificate în beneficiul analizandului, sau transfer negativ, în

[167] Gisèle Harrus-Révidi, *Psihanaliza simţurilor*, Traducere din limba franceză Nicolae Baltă, Bucureşti, Editura Trei, 2008, p. 158-159.

[168] Călin-Horia Bârleanu, *Antropologie şi comunicare interculturală.*

[169] Simona Nicoară, *Istorie şi imaginar*. *Eseuri de antropologie istorică*, Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară Clujeană, 2000, p. 158.

[170] Sigmund Freud, *Opere*, Vol. XIII, *Compendiu de psihanaliză*, p. 180.

[171] *Ibidem*.

care ostilitatea proiectată spre psihanalist produce rezistenţe de nedepăşit[172]. Din acest motiv, începutul curei este cel mai dificil moment pentru terapeut, cu toate că teoria rezistenţelor a arătat cât de dificilă şi abruptă poate fi calea spre ceea ce înţelegem că ar fi normalitate sau sănătate mentală. În opinia lui Freud, primul şi cel mai important pas este stabilirea unei relaţii de intimitate platonică şi de „ataşament pentru cură şi persoana medicului"[173]. Stabilirea transferului aduce cu sine o grilă mult prea cunoscută celui obişnuit cu cercetarea psihicului uman, motiv pentru care şansele de vindecare cresc considerabil. Ura sau dragostea dependentă pentru analist arată, asemeni unei oglinzi fidele, sentimente care au trecut în inconştient şi care au marcat evoluţia psihică a individului. Apariţia unor sentimente puternice, de orice fel, proiectate spre terapeut, reprezintă un fapt al curei care o şi facilitează, sau, în cuvintele întemeietorului psihanalizei, „transferul creează astfel un domeniu intermediar între boală şi viaţă..."[174].

Cu toate că este cât se poate de real, deplasarea unor sentimente asupra unui om abia cunoscut sună neobişnuit de ciudat, în sensul familiar, pentru majoritatea cititorilor. Diferenţa dintre iubirea la prima vedere, în spatele căreia lucrează asemeni unui motor, inconştientul, şi transferul din relaţia de terapie prin cuvânt şi dialog, constă în capacitatea, cel puţin a unui singur actant, terapeutul, de a recunoaşte nefirescul trăirii[175]. Sarcina sa este de a menţine această linie directă de comunicare sinceră şi deschisă cu pacientul şi de a-l conduce pe acesta spre inconştientul propriu în care se află şi sursa transferului.

Conform uneia dintre tezele jungiene cu referire la procesele alchimice[176], două substanţe care se amestecă sau care intră în contact, vor suferi în egală măsură modificări structurale, de suprafaţă şi interioare. Aşa cum arată şi Lorelei

---

[172] *Idem*, *Opere*, Vol. XI, *Tehnica psihanalizei*, p. 97.

[173] *Ibidem*, p. 132.

[174] *Ibidem*, p. 146.

[175] Nu doar iubirea la prima vedere poate fi explicată prin intermediul transferului, ci şi sentimentele ostile sau de antipatie pe care unele persoane le resimt chiar de la primul contact cu o altă persoană şi care nu pot fi justificate raţional.

[176] C. G. Jung, *Opere complete*, 16, *Practica psihoterapiei. Contribuţii la problema psihoterapiei şi la psihologia transferului*, Traducere din germană de Daniela Ştefănescu, Bucureşti, Editura Trei, 2013, p. 186-189.

Caraman[177], într-unul dintre puţinele studii dedicate transferului aplicat în literatură, cele două elemente ale dialogului, fie că este vorba despre analist şi analizat, fie că este vorba despre scriitor şi cititor, suferă modificări în urma raportării mentale la prezenţa celuilalt. Ceea ce înseamnă că nu numai medicul sau profesorul exercită o influenţă unidirecţională asupra partenerului de dialog, ci şi invers. În relaţia analitică, psihanalistul maghiar Ferenczi a fost primul care a remarcat că pacienţii săi reuşesc, fireşte fără să-şi propună, să-l influenţeze dincolo de controlul său conştient. Opusul transferului a fost numit de psihanaliză, *contratransfer* „datorită influenţei pacientului asupra afectivităţii inconştiente a medicului..."[178]. Datoria analistului ar fi, după cum a precizat Freud în prelegerile sale de psihanaliză, să recunoască şi să încerce stăpânirea fenomenului în sine pentru o bună desfăşurare a terapiei şi pentru beneficiul ambilor actanţi implicaţi. Identificarea contratransferului aduce cu sine schimbări importante în regimul mental şi comportamental al celui care conduce dialogul terapeutic, de unde şi nevoia unei autoanalize permanente care să încerce identificarea influenţelor inconştiente pe care pacienţii le au asupra psihanalistului. Contratransferul poate deveni inclusiv o limitare în perspectiva terapeutică pentru că „fiecare psihanalist ajunge numai până unde îi permit propriile sale complexe şi rezistenţe interne"[179]. Corespondenţa dintre Freud şi Jung abordează de multe ori problema transferului şi a contratransferului. De pildă, Jung acuza în anul 1909, într-o scrisoare trimisă lui Freud, în data de 7 martie, o „pulsiune de identificare"[180] cu o pacientă care a transferat asupra sa un adevărat asalt de seducţie. Altfel spus, transferul pacientei declanşează un contratransfer analistului: „Mi-a făcut un scandal urât numai fiindcă am renunţat la plăcerea de a-i concepe un copil"[181]. Răspunsul lui Freud este oarecum surprinzător în acest sens şi, poate, mai departe de o abordare ştiinţifică şi mai aproape de una spirituală. Îi recomandă lui Jung răbdarea şi să

[177] Lorelei Caraman, în „The Psychoanalytic Concept of Transference: Its Applications in Literary and Translation Studies. Transferential Models of Reading",http://www.academia.edu/7892099/The_Psychoanalytic_Concept_of_Transference_Its_Applications_in_Literary_and_Translation_Studies._Transferential_Models_of_Reading.

[178] Sigmund Freud, *Opere*, Vol. XI, *Tehnica psihanalizei*, p. 60.

[179] *Ibidem*.

[180] Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, *Corespondenţa Freud-Jung*, Traducere din germană de Laura Karsch, Bucureşti, Editura Trei, 2015, p. 303.

[181] *Ibidem*, p. 302.

aştepte să-i crească „o piele mai groasă”[182], singura şi cea mai bună soluţie în faţa contratransferului.

În acest sens, şi Freud atrage atenţia asupra iluziei periculoase şi pline de vanitate în care oricine poate cădea. Sentimentul pe care îl aduce transferul şi observarea felului în care pacientul îl preţuieşte pe cel cu care interacţionează, doar pentru a se transforma mai târziu în ostilitate, poate aduce false senzaţii psihanalistului care nu se află într-un complet control al tehnicii. „Îndrăgostirea” trebuie pusă în relaţie cu tratamentul şi contextul terapeutic specific şi, în niciun caz, cu unele merite pe care specialistul le-ar putea avea! A cădea în capcana contratransferului, unde cel care coordonează dialogul terapeutic este influenţat de client sau de pacient, poate reprezenta şi un real impediment în calea terapiei. Nu doar în privinţa obiectivităţii psihanalistului, ci şi în cea a capacităţii sale de a observa şi analiza mişcările şi reflexele psihicului uman. Iar pentru a merge mai departe, trebuie să arătăm că un om, care intră în contact, zilnic ori săptămânal, cu mai multe categorii sociale, ca parte a specificului muncii sale, are un viitor incert din punct de vedere al sănătăţii psihice dacă nu este în deplin control al contratransferului. Influenţele repetate ale pacienţilor, fiind fie necontrolate, fie îndepărtate tardiv, înlocuiesc propriul Eu până la dispariţia sa şi lasă în loc un mozaic psihologic, format din fragmente diferite doar în aparenţă legate unele de celelalte. În majoritatea relaţiilor sociale avem de-a face cu cele două acţiuni identificate de psihanaliză şi denumite *transfer* şi *contratransfer*.

În relaţiile dintr-o clasă, cu profesorul sau cu colegii, în familie sau în cuplu, între prieteni sau cu colegii de muncă, putem afirma că cele două acţiuni sunt diferite în privinţa felului în care influenţează. Diferite, dar la fel de dăunătoare, pentru că a proiecta şi a repeta sentimente trăite deja nu lasă loc creşterii şi cultivării relaţiilor adevărate, bazate pe sentimente reale. În privinţa contratransferului, ne gândim doar la felul în care imaginile din media sau, în general, de la televizor ajung să influenţeze şi să caracterizeze vieţile adolescenţilor. Cei mai apreciaţi colegi, din varii motive iubiţi şi respectaţi, arareori din raţiuni reale şi înalte, influenţează şi sunt influenţaţi într-un cerc închis şi imposibil de spart doar cu ajutorul judecăţii de suprafaţă.

Am insistat mai mult asupra aspectelor discutate mai sus şi pentru faptul că propunerea pe care o facem în capitolul de

[182] *Ibidem*, p. 337.

faţă este aceea că, pe divanul psihanalizei nu se află un client, după cum nici şedinţa nu este condusă de un psihanalist. Cele două instanţe sunt înlocuite cu altele, aparţinând *cititorului* şi *scriitorului*. Astfel, mai întâi, vom aminti că Aristotel spunea în *Poetica*, referindu-se la tragedie şi la produsul artistic, că „întreg e ceva ce are început, mijloc şi sfârşit”[183]. Prin sfârşit noi înţelegem astăzi, cu siguranţa dată de foarte mulţi ani în care teoria literaturii a discutat textele antice, *încheierea manifestă* a operei şi a textului, chiar dacă am invocat uneori şi opinii diferite, care au văzut în punctul pus la finalul ultimei propoziţii o eroare gravă a spiritului artistic. Pentru Aristotel catharsisul pare să fie legat tocmai de îndepărtarea de operă. Momentul purificării trebuie să fie în final, atunci când cel care a privit piesa sau a citit cartea se îndepărtează şi ia cu el o temă pe care creatorul a plantat-o sub formă embrionară în conştientul său. Imperativul ca opera să fie moralizatoare este completat între rânduri de nevoia ca ea să se încheie şi să „elibereze”, în dublu sens, omul. Mai întâi, de complexe sau trăiri care aşteaptă să se descarce ori să defuleze, apoi prin eliberarea lui de sub imperiul iluzoriu, dar terapeutic şi, în acelaşi timp, pedagogic, al operei de artă. Ca urmare, vom evidenţia şi faptul că nu există îndoieli în sensul că, aşa cum serialele televizate sau jocurile video au reprezentat obiecte asupra cărora s-au format fixaţii colective, prin care s-au stimulat în principal principiile compensatorii, şi cărţile au reuşit să substituie viaţa, dar cu mult timp mai înainte. Consumatorii de literatură „tematică” reprezintă o categorie importantă a cititorilor de astăzi, câţi au mai rămas [!], pasionaţi de mistere şi viziuni, încercând să tragă cu ochiul în viitor, sau dependenţi de poveşti de iubire a căror drame sunt repetate la nesfârşit, dar în forme diferite şi care par să hrănească, mereu şi mereu, afectele omului contemporan.

Pentru a continua paralela propusă, menţionăm că într-un alt caz, care pare să urmeze cuvintele lui Aristotel, trebuie să existe o încheiere prin despărţire – relaţia terapeutică. Pentru a încheia demersul psihanalitic sau, în general, terapeutic, de orice natură, pacientul trebuie să plece şi să revină la viaţa sa independentă de forţa celui cu ajutorul căruia s-a însănătoşit. În registrul psihologic miza este mai mare pentru că aici

[183] Aristotel, *Poetica*, Traducere de acad. prof. C. Balmuş, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1957, p. 28.

dependenţa de cel care conduce dialogul, asemeni unui scriitor, are şanse mult mai mari să se manifeste şi să se instaleze. Relaţia trebuie întreruptă, iar cel care a beneficiat de pe urma ei va fi încurajat să nu mai revină fără motive întemeiate. Aici criticii psihanalizei au folosit multă cerneală mai ales pentru motivul că Freud a fost adeptul unor şedinţe care s-au întins pe durata a câtorva ani de zile.

Prin comparare, nu trebuie un efort de imaginaţie prea mare pentru a-l vedea pe cititorul unui roman în locul clientului întins pe canapeaua terapeutică a psihanalizei. Atât textul, cât şi analistul, dincolo de exclusivitatea cu care folosesc cuvintele, imaginile sau metaforele (în psihoterapie sunt cunoscute chiar *poveştile terapeutice*), se află în ipostaza de a conduce, prin intermediul cuvintelor, imaginarul celui care le ascultă şi le transformă în scenarii mentale. Astfel, ne permitem, aici, să evocăm una dintre cele mai palpitante teme pe care le-am primit, ca student la Litere, temă care cred că surprinde cu o intuiţie genială însăşi sufletul propunerii capitolului. Profesoara noastră de atunci i-a invitat pe studenţi ca, până la finalul semestrului, să pregătească câte o lucrare, care să pornească de la o temă simplă doar în aparenţă, şi anume o carte care nu le-a plăcut. Dificultatea nu seamănă mult cu ceea ce înseamnă transfer negativ în relaţia terapeutică. A identifica un text care nu place şi, mai mult, motivul pentru care textul a provocat „rezistenţă" înseamnă fără îndoială un proces analitic orientat spre sine. Motivele pe care majoritatea le-au invocat au fost, dincolo de arhitectura sau stilul textului, de natură subiectivă în urma proiecţiilor provocate de scriitură. Orice text, dincolo de propunerea lui Liiceanu, că ar fi o întâlnire între două conştiinţe, provoacă şi facilitează prin mimesis o altfel de întâlnire, cu mult mai importantă şi care poate reprezenta, prin catharsis, o formă de terapie. Consumul artei, prin experienţa de a asista la manifestarea ei, invită şi produce în acelaşi timp, dincolo de voinţă, într-o lume a proiecţiilor şi a fantasmelor. Felul în care romanul reuşeşte aceasta poate fi intuit, mai uşor, prin cinematograf. Sala plină de oameni şi pactul colectiv de a privi, emoţiile şi angoasele sau izbucnirile în râs nu pot avea loc în absenţa unui sentiment de identificare cu acţiunea prin care cel care priveşte poate, de fapt, să trăiască pe toată perioada filmului, piesei, sau a timpului petrecut cu romanul în mână, o altă viziune a vieţii.

Orice îndoială în privinţa capacităţii umane de a se identifica sau de a se pune în diferite roluri, oricât de străine ar părea ele de universul propriu, poate fi înlăturată dacă ne gândim la câteva dintre testele proiective folosite de psihologi. Ne referim mai întâi la Testul de Apercepţie pentru Copii (TAC) şi trebuie să amintim aici capacitatea specific puerilă de a se identifica mai repede cu animale decât cu oameni sau chiar cu copii. Cele zece planşe ale testului prezintă diferite situaţii sub forma unor desene cu animale antropomorfizate pentru a stabili diferite aspecte ce ţin de viaţa interioară a copilului. Este dificil orice dialog cu formă terapeutică atunci când la mijloc se află un copil, motiv pentru care *jocul* reprezintă un intermediar potrivit pentru a afla răspunsuri relevante. TAC poate arăta, prin urmare, natura nevoilor şi a pulsiunilor resimţite de copilul supus testării, conflictele prin care trece sau a trecut în relaţia cu părinţii sau cu fraţii, particularităţile viziunii asupra lumii la modul general sau intim, anxietăţi sau temeri simple în relaţia sa cu mediul familial. Copilul trebuie să brodeze o poveste în urma vizionării planşei şi să încerce să explice acţiunea sa şi ce crede că se întâmplă în desen. Alături de alte teste, de apercepţie tematică, Rorschach sau Szondi, TAC urmăreşte la primul nivel de cercetare imaginarul şi abia mai apoi aspecte specifice personalităţii. Lucrul acesta se întâmplă pentru imaginaţie când reprezintă doar o altă formă de realitate în care acţiunea are loc la un nivel diferit.

În consecinţă, vedem, în lectura unui roman şi povestea brodată de copil în faţa unei planşe, acelaşi mecanism de proiecţie care devine o cheie a omului în relaţia sa cu universul înconjurător. Un bun exemplu de cum funcţionează proiecţia este imaginea tatălui pe care copilul şi-o formează în prima parte a copilăriei şi care reprezintă un combustibil nesecat pentru viitor. Ceea ce înseamnă că proiecţiile sunt legate de cele mai multe ori de amintiri vechi sau, aşa cum le numeşte psihanaliza, arhaice. Nu vom face diferenţă aşadar între realitate şi proiecţie pentru că cea din urmă vorbeşte doar despre o formă latentă a ceea ce este adevărat pentru individ. Testul proiectiv, ca şi textul literar, provoacă receptorul spre interpretare prin intermediul subiectivităţii şi se foloseşte de toate reuşitele, eşecurile, angoasele sau dorinţele umane pentru a obţine un răspuns.

Un exemplu de planşă în cadrul Testului de Apercepţie pentru Copii este cea care arată un leu aşezat pe un scaun din lemn, ţinând o pipă şi un baston. În fundal se poate observa, în perete, o gaură şi un şoricel care pare că aşteaptă să acţioneze.

Planşa este suficient de expresiv desenată pentru a lăsa loc copilului să stabilească dacă şoricelul se ascunde, fuge sau vrea să se joace cu leul. Variantele diferite de răspuns arată o realitate psihică în care copilul trăieşte şi oferă şansa terapeutului de a căpăta acces destul de uşor în viaţa psihică a copilului. Descrierea planşei, asemeni textului literar sau asemeni visului, reprezintă partea manifestă a ei. În privinţa informaţiilor latente putem discuta în cazul planşei cu leu despre o serie de simboluri care, prin stereotipie, sugerează puterea sau superioritatea paternă. Important aici, după cum am arătat, este felul în care se raportează copilul la imagoul patern.

Şi, în sfârşit, ultima planşă la care vom face referire poate deveni lesne metaforă literară sau poate fi identificată oricând ca metaforă obsedantă în sensul propus de psihocriticul Charles Mauron. Planşa conţine desenul unei camere întunecate cu perspectiva printr-o uşă care arată un pat pentru copii şi un iepure alb, treaz, cu faţa spre uşă. Conţinutul latent, care va fi proiectat de copil, se referă la tema abandonului sau a respingerii. Într-o singură imagine se poate discuta despre relaţia copilului cu părinţii şi mai ales despre „scena primitivă", atât de importantă pentru psihanaliză.

O altă metodă care se foloseşte de creativitate şi de proiecţie pentru a provoca răspunsuri şi reacţii ale inconştientului a fost propusă de psihanalistul D. W. Winnicott. Mai mult decât un simplu test, Winnicott invită copiii la un joc fără reguli şi care seamănă foarte mult cu procesul creativ specific literaturii. Psihanalistul discută pe larg în toată opera sa cu un bogat material cazuistic despre „jocul *squiggle*". La fel de importantă ca jocul este înţelegerea impactului pe care îl are primul contact dintre copil sau adult şi analist. Oricine se îndreaptă spre terapeut, are anumite aşteptări, după cum majoritatea celor care deschid o carte îşi formează un set de aşteptări şi scenarii de pe urma cărora speră să obţină mai mult sau mai puţin ajutor. În jocul *squiggle* sunt urmărite în principal reacţiile copiilor şi felul în care aceştia reuşesc să metaforizeze trăirile psihice neînţelese încă. Ceea ce copilul doreşte să comunice[184], după cum formulează Winnicott, este de cele mai multe ori deosebit de complicat de formulat sau de înţeles. Jocul este limbajul comun prin care orice diferenţă de vârstă este îndepărtată în

[184] D. W. Winnicott, *op. cit.*, p. 366.

comunicare. Pentru psihanalistul american a da detalii despre regulile jocului terapeutic reprezintă oarecum un tabu care îşi găseşte sursa în dorinţa sa de a păstra jocul cât mai îndepărtat de orice reguli sterile care ar sta împotriva creativităţii şi libertăţii de exprimare a copiilor.

După cum în contactul cu opera literară, viziunea scriitorului o întâlneşte pe cea a cititorului în plin exerciţiu creativ şi proiectiv, în *squiggle* „terapeutul contribuie cu imaginaţia sa aproape la fel de mult ca şi copilul"[185]. Pe scurt, jocul este pe cât de simplu, pe atât de eficient: psihoterapeutul trasează o linie, de obicei ondulată sau dreaptă, iar copilul este invitat să o continue dându-i un anumit sens sau semnificaţie. Apoi copilul este cel care trasează linia, iar terapeutul se străduieşte să-i dea un sens. Evident, desenele copiilor sunt cele importante, pentru că ele încifrează universul lor intim de motive şi simboluri care aşteaptă să fie descoperite de analist. Creativitatea, proiecţia şi libertatea de exprimare sunt aici concepte fundamentale care duc de fiecare dată, prin cramponarea copiilor la simboluri care se repetă, la fantasme sau la nevroze alimentate de episoade traumatizante, imposibil de identificat altfel. Psihanalistul american invita copiii să se implice în joc şi să ducă mai departe o linie care pare să fie lipsită de orice semnificaţie: „«Arată-mi dacă ţi se pare că seamănă cu ceva sau dacă poţi face să semene cu ceva...» „[186]. Această întâlnire prin intermediul imaginaţiei şi al creativităţii, limitată aparent doar la hârtie şi semne, ni se pare similară cu întâlnirea înlesnită de paginile cărţii pentru celelalte două instanţe, una a cititorului şi cealaltă a scriitorului. Orice „linie" trasată de scriitor este completată aproape reflex de cel care intră în contact cu „linia", după particularităţile proprii, sociale, psihologice sau de educaţie. Aşa cum fiecare copil ar continua o linie ondulată în felul său propriu, fiecare cititor al unui roman înţelege, după măsura capacităţii sale, propunerile celui care a scris şi proiectează asupra textului experienţe personale, reale sau mentale, care formează în scurt timp senzaţia de *plăcere a textului* sau opusul său.

Complexitatea testului trebuie să fie adaptată la tipologia psihică a celui supus testării. Efortul unui copil de a citi Dostoievski se va dovedi inutil prin nepotrivirea celor două

[185] *Ibidem*, p. 367.
[186] *Ibidem*.

entităţi aflate faţă în faţă. Planşa, ca literatura, cere o anumită experienţă lingvistică, dar şi o anumită maturizare a psihicului. Dacă nu vorbim despre apercepţia pentru copii, putem invoca arhicunoscutul test al lui Hermann Rorschach care a reuşit în zece planşe să introducă o serie de arhetipuri care stimulează proiecţia şi oferă informaţii relevante cu privire la sexualitate, morbiditate sau la relaţii sociale. Literatura reuşeşte, cu mult înaintea oricărui test proiectiv, să propună imagini şi scenarii în care oamenii să se regăsească şi, mai ales, care să-i pună în situaţia de a identifica un conflict care să le permită parţial accesul unor experienţe şi trăiri care au rămas îngropate în inconştient[187].

După cum în transfer pacientul începe să investească sentimente pe care nu le poate controla, actul lecturii aduce reacţii similare prin credinţa, uneori, până la identificare, în scenariul şi personajele operei. Umberto Eco semnala tocmai acest pericol într-un strălucit eseu de teorie a literaturii. „Pădurile posibile" vorbeşte despre felul în care unii cititori fie refuză, fie pur şi simplu nu ştiu că gestul de a deschide cartea aduce cu sine semnarea unui „pact ficţional" prin care vor crede şi vor aştepta ca orice să se întâmple, fără a considera literatura ca pe o istorie repovestită sau ca pe o realitate manifestă. Descrierile pline de realism pe care Eco le face în *Pendulul lui Foucault*, de la cele mai mici detalii până la cum a arătat cerul în noaptea dinspre 24 iunie 1984, l-au făcut pe unul dintre cititorii săi să apeleze la arhive pentru a cerceta evenimente semnificative din viaţa protagonistului din acea noapte: „...descoperise că, în colţul străzii Réaumur, pe care eu n-o numisem, dar care realmente intersectează la un moment dat Rue Saint-Martin, după miezul

[187] Într-un dialog pe care l-am avut cu profesor doctor Andrei Cemârtan pe marginea subiectului, istoricul ieşean a adus o contribuţie interesantă şi proaspătă la teza identificării prin literatură. Opinia sa a fost că *Biblia* propune prin povestea lui Cain şi a lui Abel tocmai un scenariu conflictual care să faciliteze identificarea şi un anumit proces terapeutic pentru că lăcomia şi invidia sunt încifrate în inconştient. Introspecţia prin lectură este facilitată aici, în opinia lui Andrei Cemârtan, şi printr-un registru simbolic destul de evident: ocupaţiile celor doi fraţi sunt, de fapt, primele meserii din lume – agricultor şi păstor (crescător de animale). Simbolicul marchează o etapă fundamentală în evoluţia omenirii: trecerea de la stadiul de vânător-culegător la cel de producător, capabil să susţină o linie constantă a bunurilor pe care le îngrijeşte. Dincolo de acest aspect istoricul a remarcat că agricultura şi creşterea animalelor se află la baza sedentarizării, proprietăţii private, stratificării sociale (implicit a inegalităţilor) şi a primelor aşezări şi oraşe.

nopţii, mai mult sau mai puţin pe la ora la care trecea Casaubon, fusese un incendiu – un incendiu de dimensiuni destul de mari [...] Cititorul mă întreba cum făcuse Casaubon că nu-l văzuse"[188]. Umberto Eco îşi asumă parţial o parte din vină, mai ales pentru că întregul text urmăreşte cu realism să redea o atmosferă din trecut pentru care a făcut muncă de cercetare: „... îmi place să am în faţa ochilor spaţiile despre care povestesc: asta îmi dă un soi de confidenţă cu faptele şi-mi serveşte ca să mă identific cu personajele"[189]. Toate eforturile scriitorului, la modul general, sunt orientate spre încercarea de a crea o lume cu toate aspectele şi valenţele celei reale pentru a oferi cititorilor experienţe senzoriale prin care să poată trăi textul cu adevărat. Teoreticianul şi romancierul italian a făcut tot ce i-a stat în putinţă, astfel încât cei care citesc *să creadă*, dar în acelaşi timp recunoaşte că nu toţi dintre cei care citesc au şi semnat „pactul ficţional cu autorul"[190], care garantează că lumea poveştii în care se intră este deschisă spre orice posibilitate.

Apropierile dintre lumea ficţională a textului şi cea a realităţii, chiar dacă uneori până şi cea din urmă capătă aspecte care par să ţină mai mult de ficţiune, sunt vizibile dacă ne gândim la o altă propunere făcută de Umberto Eco în 1964 şi reiterată în *Pădurile posibile*. Teoreticianul a susţinut că din multe puncte de vedere „îl cunoaştem mai bine pe Julien Sorel, protagonistul din *Roşu şi negru* al lui Stendhal, decât pe tatăl nostru..."[191] şi asta pentru că textul oferă informaţii suficiente şi niciodată irelevante cu privire la oamenii care trăiesc în el. Gândindu-se la propriul tată şi la câte informaţii i-au scăpat cu privire la copilăria sa, de pildă, Umberto Eco recunoaşte că lectura repetată reprezintă un adevărat dialog, dar nu închis în graniţele aceloraşi discursuri, întrebări şi răspunsuri, ci deschis întotdeauna, spre operă şi spre sine: „...de fiecare dată când îl recitesc pe Stendhal învăţ despre Julien câte ceva în plus"[192]. Eco nu ne spune explicit că reciteşte *Roşu şi negru*, ci pare că subliniază la modul general că reia lectura autorului, ceea ce

[188] Umberto Eco, *Pădurile posibile*, în *Teoria literaturii. Orientări în teoria şi critica literară contemporană*, Antologie alcătuită de: Oana Fotache, Anca Băicoianu, Bucureşti, Editura Universităţii Bucureşti, 2005, p. 229.
[189] *Ibidem*, p. 228-229.
[190] *Ibidem*, p. 229.
[191] *Ibidem*, p. 234.
[192] *Ibidem*, p. 234-235.

schimbă mult sensul în care vede relaţia personaj – operă – scriitor. Personajele nu par să fie legate *stricto senso* de operele în care apar, ci trebuie privite ca pe manifestări ale creatorului care nu îşi încheie cu adevărat niciodată activitatea şi acţiunea în operă. Fiecare text nou ajută la cristalizarea suplimentară a personalităţii şi a psihologiei fiecărui personaj în parte pentru că măştile reprezintă aceeaşi manifestare artistică în spatele căreia se află creatorul şi capacitatea sa de a imagina şi propune lumi. Scriitorul nu îşi doreşte universuri care să fie testamentar compensatorii, dar de multe ori ele devin întocmai aceasta!

Dar, Eco apelează şi el la analogia cu jocul copiilor, încercând să arate funcţia terapeutică a lecturii sau a simplei povestiri – „copiii se joacă [...] ca să se familiarizeze cu legile fizice şi cu acţiunile pe care într-o zi vor trebui să le facă serios. Tot aşa, a citi înseamnă a face un joc cu ajutorul căruia învăţăm să dăm sens imensităţii lucrurilor care s-au întâmplat şi se întâmplă în lumea reală. Citind romane scăpăm de angoasa ce ne cuprinde atunci când încercăm să spunem ceva adevărat despre lumea reală. [...] Aceasta şi este funcţia miturilor; să dea formă dezordinei experienţei”[193]. Vedem, în aceste rânduri, cum teza teoreticianului italian se află în perfectă armonie cu propunerile psihanalitice ale lui Winnicott. Aşadar, orice «linie» neterminată reprezintă însăşi simbolul haosului şi al dezordinii, iar acţiunea de a o continua, ca şi acţiunea de a citi, aduce ordine şi sens.

Dacă transferul există în toate relaţiile umane, prezenţa sa în cadrul relaţiei cu textul a avut nevoie de un ocol ceva mai mare pentru a arăta în ce fel acţionează proiecţia asupra imaginarului. Ceea ce poate fi numit ca „relaţie cu cartea” presupune o formă de intimitate a unor conştiinţe aflate în contact prin intermediul unui text sau al unei opere de artă. Cum, altfel, am putea explica reacţiile negative ale unor studenţi aflaţi în faţa unor texte scrise de Dostoievski, Kafka, Salinger sau Ellis, pentru a numi doar câţiva remarcabili autori? Răspunsul poate fi găsit în fixaţia la câteva teme arhaice şi complet nepotrivite universului actual, dar şi în aparent suficienta stimulare prin singurii autori disponibili şi prezenţi în programele şcolare. Puşi în faţa universalităţii arhetipului şi a sondării inconştientului, cititorii, chiar cu pretenţia studiului complet al literaturii, nu găsesc resorturi interioare şi nici repere cunoscute de care să se agaţe în

[193] *Ibidem*, p. 235.

receptarea textelor care, prin comparaţie, fie reprezintă ciudăţenii şi bizarerii, fie o adevărată artă a cuvântului, deci, literatură.

Motivul pentru care o carte nu place, dincolo de posibilitatea ca ea să fie cu adevărat slabă, motiv pentru care am ales să ne referim la o serie de texte arhicunoscute din panteonul literaturii universale, considerăm că poate fi *transferul negativ*. Ceva din conţinutul operei literare declanşează o formă de rezistenţă prin folosirea fie a unui motiv, fie a unui arhetip sau a unui personaj care aminteşte cititorului, fără a-i şi da certitudinea aceasta, de fapte reale sau de evenimente din propria viaţă, puternic valorizate negativ. A transfera inconştientul şi a-l proiecta peste un text reprezintă gesturi care nu ţin de voinţa celui care citeşte, dar care explică, în opinia noastră, rezervele şi senzaţiile negative care duc la atât de cunoscutul verdict – „nu mi-a plăcut". După cum transferul negativ face ca unii indivizi să abandoneze şedinţele terapeutice, e greu de precizat sau de intuit cam câte cărţi au rămas începute şi neterminate, fie din motive de exerciţiu, de răbdare, de cultură, fie din pricina transferului negativ.

Pe de altă parte, avem de-a face şi cu o categorie de cititori care, în diferite momente ale vieţii sau, şi mai bizar (ca manifestare psihică), în funcţie de sezon sau de sărbători, *recitesc* aceeaşi carte. Vedem aici respectată cu fidelitate teoria psihanalitică a transferului pozitiv care, mai mult, provoacă o stare de dependenţă de ceea ce îi provoacă plăcere/ stare de bine cititorului sau pacientului. Nu ne îndoim de valoarea textelor care au rămas în literatura universală prin capacitatea lor de a oferi modele noi şi parcă nesupuse trecerii timpului, dar blocarea în acelaşi cadru care pare să ofere ceea ce nici o altă operă literară nu poate este, fără îndoială, nu doar un semn de nevrozism, în sensul cel mai freudian al cuvântului, ci şi o manifestare morbidă prin pulsiunea la repetiţie. Atitudinea rămâne în normal, la modul general, conform ecuaţiei care cere repetiţie în situaţiile de plăcere, doar pentru lumea copilăriei în care un joc sau o poveste poate fi repetată la nesfârşit la cererea copilului care nu se mai satură să o asculte şi să şi-o imagineze. Ca adult, comportamentul aduce mai degrabă cu cel compulsiv-compensator tocmai printr-o identificare profundă cu părţile componente ale operei literare.

Tot în categoria transferului negativ, manifestat ca rezistenţă şi nevoie de a impune voinţa sau de a-şi exprima numaidecât opinia, am identificat şi un alt exemplu interesant.

Prima dată, fără să-l putem înţelege ca manifestare, a fost în studiile lui Charles Darwin, traduse în limba română. Evoluţionismul în antropologie a reprezentat înainte de orice ipoteză culturală o revoluţie a gândirii care, pentru prima dată apărată de argumente ştiinţifice solide, s-a simţit liberă de jugul şi tabuul religiei. Observaţiile, cercetările şi studiile publicate de naturalistul Charles Darwin au fost primite într-o manieră care ne aminteşte de mai recentele concluzii ale psihanalizei. Ambele ştiinţe au avut în egală măsură de luptat cu teritoriile noi ale propunerilor teoretice, dar şi cu opoziţia lumii care a manifestat o rezistenţă bizară în faţa unor teorii şi ipoteze care, totuşi, susţineau contrariul a tot ceea ce lumea a crezut sau a ştiut până atunci. Nu fără un sentiment de mirare am citit pentru prima dată unul din studiile lui Darwin, publicate în limba română şi puse la dispoziţia cititorilor la bibliotecile din toată ţara. Mirarea nu a fost declanşată de studiul şi ipotezele propuse, ci de *urmele* unora dintre cititori (deloc puţine) care au simţit nevoia, în ciuda obligaţiei de a conserva şi respecta cartea împrumutată, de a-şi exprima punctul de vedere, absolut de fiecare dată în opoziţie cu una dintre teoriile revoluţionare (pentru perioada în care au fost publicate concluziile) propuse de Darwin. În cunoscuta sa lucrare, *Originea speciilor*, Charles Darwin se foloseşte de o experienţă adunată, ca naturalist, într-o perioadă greu de cuantificat în timp. Nu vom expune argumentele folosite de părintele evoluţionismului, pentru că nu asta interesează aici şi ne ferim să cădem în capcana unei dezbateri deosebit de interesante, dar care, la fel, se îndepărtează de ceea ce ne propunem noi – transferul celui care acceptă dialogul terapeutic, indiferent de forma sa, fie cu un psihanalist, fie cu scriitorul, prin textul său. În studiul amintit, dincolo de sublinierile agresive, de semnele de exclamaţie sau de întrebare, trasate cu pixul sau creionul şi adesea prin linii repetate, ca pentru a sublinia şi apăsa întrebarea sau atenţionarea celui care a citit, am găsit o adevărată polemică, complet nedreaptă pentru autorul cercetării. Pasaje întregi, în creion sau pix, scrise de mână, pe lângă textul lui Darwin, pot fi citite între paginile studiului, ca şi cum cititorii devin co-autori nedrepţi, care simt nevoia de a-şi exprima opinia, atât în faţa textului, cât şi în faţa celor care vor citi pe viitor cartea. De pildă, capitolul *Efectele probabile ale acţiunii selecţiei*

naturale asupra descendenţilor dintr-un strămoş comun prin divergenţa caracterelor şi prin extincţie[194], pe lângă textul lui Darwin putem citi următorul comentariu: „Teorie stearpă, neclară, pluteşte în domeniul probabilităţilor". În altă parte, ediţia pe care am studiat-o este marcată de cuvinte aruncate ca pentru a se apăra de unii cititori: „neadevăr", „vezi concluziile" etc. Alte comentarii, nu puţine, fac referire la alţi autori şi îl critică sau completează textul autorului: „Substanţa vie organizată în diferitele forme de viaţă (celulă, ţesut, organ, organism) reacţionează faţă de mediu (factori externi) la fel – aşa se explică asemănarea modificării fiinţelor..."[195]. Observăm până aici, chiar şi fără a mai continua analiza unui asemenea derapaj „ştiinţific", că argumentele vin întotdeauna împotriva celui care scrie studiul. Nici un alt text ştiinţific, care să poată fi găsit în bibliotecile publice şi din cele cercetate în diferite ocazii de autorul acestui demers, de filosofie, de antropologie sau de psihanaliză nu are consideraţii pozitive la adresa cercetătorilor. Instinctul de apărare al propriului univers, de cele mai multe ori redus la câteva coordonate fixe şi veşnic delimitat cu «mine explozive», se manifestă de fiecare dată când în mâna cititorului cade, din varii motive şi ca urmare a unei conjuncturi speciale, o carte în completă opoziţie sau completare a ideilor deja înrădăcinate în cel mai intim strat al propriei fiinţe. Cei care apreciază noutatea adusă de text sau sclipirea de geniu prin care autorul introduce un concept complet nou, argumentat şi solid pentru timpurile în care a trăit, se rezumă de obicei la notiţe decente, în fişe de lectură sau, cel mult, sublinieri pe textul care aparţine unei biblioteci, din dorinţa de a-şi întipări cât mai bine, studenţeşte mai degrabă, informaţia respectivă.

Cititorul care trece prin transferul negativ, pe de altă parte, simte nevoia de a critica, de a distruge cât mai repede şi prin orice mijloc discursul autorului fără să-şi dea seama că făcând asta spune mai degrabă ceva despre el, decât despre teoria spre care ţinteşte. În cazul lui Darwin, religia, şi mai mult,

[194] Charles Darwin, *Originea speciilor prin selecţie naturală sau păstrarea raselor favorizate în lupta pentru existenţă*, Tradusă din limba engleză Ion E. Fuhn, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Populare Romîne, 1957, p. 117.

[195] Cum cititorii care au comentat sau contrazis ipotezele darwiniste nu s-au şi semnat, poate şi din pricina contravenţiilor impuse de biblioteci pentru asemenea manifestări ostile cărţilor, ne rezumăm doar la ghilimele atunci când le citâm gândurile şi concluziile pline de angoasă.

o formă de credinţă, reprezintă principalul motor al criticii şi al nevoii de a anula principalele teze. Impulsul de a scrie pe marginea textului, în acolade, cu săgeţi spre paragrafe şi idei, pentru a fi sigur că se indică precis fragmentul criticat, ne arată în ce manieră apare procesul de identificare în text şi cum anume poate influenţa proiecţia capacitatea de receptare a omului. Mai rezervăm aici câteva rânduri pentru a preciza că, din punctul nostru de vedere, al lecturii şi al identificării prin proiecţie, diferenţele dintre texte sunt nesemnificative. Opera literară provoacă acelaşi tip de reacţie ca şi opera ştiinţifică publicată, mai ales, după cum am şi arătat, în cazul transferului de tip negativ.

Rămânem în domeniul transferului provocat de literatură şi considerăm că se cuvine să arătăm şi felul de funcţionare sau de manifestare a transferului de tip pozitiv. După cum am precizat, de cele mai multe ori, aprecierile laudative ale ideilor se manifestă rezervat, iar noi nu putem emite nici o pretenţie de a fi parcurs toate studiile din vreo bibliotecă publică. Cu toate astea, avem avantajul deosebit de-a fi moştenit o bibliotecă impresionantă, prin meritul unui bunic, Neculai I. Bîrleanu (1902-1997), care a strâns şi a citit, de-a lungul vieţii şi activităţii sale în învăţământ, aproape zece mii (!) de cărţi, dicţionare şi reviste ştiinţifice. Cum multe dintre cărţile care au făcut parte din bibliografia demersului de faţă sau a altor cercetări sunt parte din acea moştenire, parcursă şi nu deţinută doar cu titlul de laudă de profesorul Neculai I. Bîrleanu, am remarcat că sublinierile se axează de multe ori pe un subiect anume, care l-a interesat toată viaţa. Supravieţuitor al unui regim nedrept şi al închisorilor politice ale anilor 50, într-una din cărţile sale, apare următorul fragment: „Cine a zis popor, a zis un animal nebun, plin de o mie de rătăciri, de o mie de zăpăceli, fără gust, fără judecată, fără statornicie”[196]. Comentariul de pe marginea paginii, mai degrabă neutru, arată o experienţă intimă cu un regim nejustificat şi aparent fără raţiune, şi este următorul: „Aşa e bine să faci astăzi în dictatură”[197]. Prin sublinieri şi notiţe de felul acesta, stârnite de procese de identificare, care atrag ochiul şi provoacă uneori adevărate travalii de citire, în sensul de a descifra scrisul tremurat, am căpătat acces într-un univers

[196] Francesco Guicciardini *apud.* George Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1965, p. 206.

[197] Neculai I. Bîrleanu, Tătăruşi-Baia, 2 iulie 1965, în George Călinescu, *op. cit.*, p. 206.

personal şi de cunoaştere în care nu aş fi avut cum intra în perioada copilăriei. Desigur, ar mai fi «de rostit» şi multe alte cuvinte în plus pe acest subiect, dar ele ne-ar pune deja în situaţia de a fi pasibili de propriul transfer prin scriitură şi, ca urmare, ne oprim.

Am amintit, până aici, că analistul se află în postura de a influenţa decisiv viaţa celui analizat prin plasarea sa în rolul de Supra Eu. Pacientul oferă o învestitură temporară celui care coordonează dialogul terapeutic, dar care uneori se extinde pe durata întregii analize şi mult după. Poate că, în această privinţă, analogia celor două scenarii pe care le-am propus este cea mai potrivită. De cele mai multe ori, tipul de cititor naiv, care caută doar senzaţii şi trăiri prin intermediul operelor cu care interacţionează, se raportează la text ca la o instanţă superioară Sinelui propriu, care conduce şi educă, dar devine ghid şi substitut de părinte în acelaşi timp. Viziunea scriitorului, la rându-i, devine lentilă pentru viaţă şi o traducere pentru diferite scenarii pe care indivizii le încearcă.

În privinţa contratransferului lucrurile nu sunt atât de simple şi asta pentru că, dacă nu toţi psihanaliştii sau psihologii devin conştienţi de influenţa pe care clienţii o au asupra lor, în cazul literaturii lucrurile devin şi mai complicate. Asta ar însemna că scriitorul, creatorul, se lasă influenţat de ceea ce simte cititorul sau, în orice caz, de felul în care îl percepe pe cititor. O serie de precizări importante au adus asupra subiectului Mihail Bahtin şi Umberto Eco. Primul, într-un articol care surprinde întocmai teza propusă de noi spre cercetare aici, fără să numească însă nici un termen din psihanaliză.

În *Dubla orientare a genului spre realitate*, Bahtin afirmă, după cum spuneam, fără să facă nici o referire la pulsiunea vieţii sau la Eros, că opera este orientată „spre ascultători şi receptori", dar, în acelaşi timp, rămâne şi complet „orientată spre viaţă [...], prin conţinutul ei tematic"[198]. Pentru Bahtin, scriitorul şi opera devin una şi aceeaşi entitate, trimisă în întâmpinarea unei mase care este percepută cu toate caracteristicile ei, idealizată sau nu.

Scriitorul se raportează întotdeauna la cititor şi se lasă influenţat de el, de această dată, în mod voit, pentru că îşi

[198] Mihail M. Bahtin, *Dubla orientare a genului spre realitate*, în *Teoria literaturii. Orientări în teoria şi critica literară contemporană*, Antologie alcătuită de: Oana Fotache, Anca Băicoianu, Bucureşti, Editura Universităţii Bucureşti, 2005, p. 129.

doreşte ca opera lui să fie receptată ca atare şi valorificată prin toate elementele ei. Filosoful şi criticul rus afirma că „opera presupune un anumit auditoriu care s-o recepteze sau s-o citească, un anumit mod de a reacţiona al lor, o anumită relaţie între receptori şi autor”[199].

Transferul şi *contratransferul* reprezintă acţiunile care leagă invizibil cele două instanţe, oricum puse una în completarea celeilalte. Bahtin s-a raportat la „dubla orientare” a textului şi din perspectivă istorică. A observat că oda sau lirica de rugăciune însoţesc serbări sau sărbători populare, manifestări umane în care ceea ce poate semăna cu opera de artă serveşte ca un adevărat catalizator al sentimentelor de apartenenţă la grup. Pentru Bahtin, nu există nici o îndoială, „opera pătrunde în viaţă şi se interferează cu diferite aspecte ale realităţii care o înconjoară în procesul înfăptuirii ei reale ca interpretare, ascultare, lecturare...”[200]. Parcă pentru a arăta că psihologicul poate fi scos din ecuaţia relaţiei de identificare cu opera de artă, Bahtin aşază literatura, în conformitate cu o teorie deja discutată aici, într-o postură aproape pedagogică: „... îmbogăţeşte vorbirea noastră interioară cu noi procedee de asumare şi interpretare a realităţii”[201].

Bibliografia în privinţa *transferului* şi a *contratransferului* este minimală în România, iar în ce priveşte partea aplicată în literatură a celor două acţiuni ne aflăm în ipostaza descălecătorilor. Contratransferul, conform celor mai avizate voci în domeniul psihanalitic la nivel internaţional, reprezintă, în principal, o reacţie la transferul pacientului[202]. *Departe* de noi intenţia de a ne crede deschizători de drumuri în domeniul relaţiei reale dintre scriitor şi cititor. Cele două instanţe, după cum am încercat să arătăm, se află într-o relaţie reciprocă de influenţare.

Am afirmat că, pe lângă Mihail Bahtin, şi Umberto Eco a adus asupra subiectului o seamă de lămuriri utile, pe care le vom trece rapid în revistă, referindu-ne la un alt articol de teorie literară – *Cititorul model*. La fel ca şi teoreticianul rus, Eco pare

---

[199] *Ibidem*.
[200] *Ibidem*.
[201] *Ibidem*, p. 132.
[202] Robert J. Marshall and Simone V. Marshall, *The transference-Countertranference Matrix. The emotional-cognitive dialogue in Psychotherapy, Psychoanalysis and Supervision*, New York, Columbia University Press, 1988, p. 59.

să se ferească în mod voit de terminologia psihanalitică, în ciuda faptului că se află pe terenul unde Freud şi discipolii săi au evidenţiat toate mişcările şi reflexele inconştientului. După cum contratransferul afectează analistul printr-o influenţă de care nu este conştient şi care acţionează asupra sa prin cel cu care dialoghează, pacientul, în relaţia scriitor-cititor, contratransferul se manifestă printr-o proiecţie. Umberto Eco susţine că orice scriitor se foloseşte de proiecţie ca de o hologramă care îl ghidează în scriitura sa şi, mai mult, care îi influenţează alegerile artistice, altfel spus, însăşi stilul: „pentru a-şi organiza propria strategie textuală, un autor trebuie să se refere la o serie de competenţe, [...] care conferă conţinut exprimărilor pe care le foloseşte. [...] Aşadar, va prevedea existenţa unui Cititor Model..."[203]. Tot Eco susţine că „a prevedea", nu „a proiecta", imaginea unui Cititor Model reprezintă ceva mai mult de o simplă speranţă că există – „înseamnă a orienta textul, astfel încât să-l construiască. Un text doar nu se bazează pe o competenţă, el contribuie la producerea ei"[204].

Din nou întâlnim viziunea unei dinamici de tip pedagogic prin intermediul operei literare şi obţinem un argument în plus pentru existenţa unei influenţe din exterior care schimbă ceva în demersul artistic creator. Scriitorul se gândeşte întotdeauna, chiar dacă bravează adesea, la cel care urmează să îi consume creaţia şi se lasă influenţat de o imagine pe care şi-o construieşte singur, aproape ca o fantasmă. Sau, mai bine, în cuvintele lui Umberto Eco: „a genera un text înseamnă a aplica o strategie din care fac parte presupoziţiile mişcărilor celuilalt..."[205].

Cercetătorul italian duce raportul scriitor-cititor până la comparaţia relaţiilor specifice strategiilor militare care se construiesc, ca în şah, doar în funcţie de proiecţia pe care o poate face strategul şi care să se alimenteze din realitatea în care trăieşte adversarul. Cu cât modelul este mai aproape de realitate, cu atât strategia, militară, în joc sau în demersul artistic, va fi încununată de mai mult succes. Ne referim, aici, şi la unele competenţe puţin ieşite din comun, dacă avem în vedere registrul general. Creatorul, totuşi, face parte dintr-un scenariu particular, în care alteritatea este receptată în detalii şi în

[203] Umberto Eco, *Cititorul model*, în *Teoria literaturii. Orientări în teoria şi critica literară contemporană*, p. 208.
[204] *Ibidem*, p. 209.
[205] *Ibidem*, p. 208.

profunzimi la care majoritatea nu are decât un acces limitat. Lumea şi evenimentele războiului, să zicem, ar fi provocat altfel generaţii întregi de scriitori strălucitori. Cervantes, Ernest Hemingway sau Golding sunt doar câţiva scriitori la care ne vom referi şi a căror scriitură a fost influenţată de experienţa războiului în mod cert.

Un exemplu concret de funcţionare a contratransferului credem că poate fi chiar la Dostoievski, după cum am arătat în *Urmele subconştientului dostoievskian*[206]. Am spus, în anul 2011, că unul dintre romanele scriitorului rus, *Dublul*, a fost asociat cu două contexte de care trebuie să ţinem seama atunci când ne gândim la creaţia lui Dostoievski şi la particularităţile inconştientului său creator: „a receptării critice şi a speranţelor scriitorului în ce priveşte subiectul operei. Deloc întâmplător, critica vremii a primit opera lui Dostoievski cu mari rezerve [...] Intuiţia scriitorului şi sondarea în subconştientul personal şi indirect în cel colectiv nu puteau provoca decât «rezistenţa» opiniei publice"[207].

Dezamăgirea lui Dostoievski este singura măsură şi poate cea mai validă a existenţei unei acţiuni care şi-a exercitat influenţa asupra operei sale. Răspunsurile negative şi reacţiile în contradicţie cu aşteptările sale arată că scriitorul rus a avut atât aşteptări în privinţa romanului, cât şi o serie de proiecţii de tipul Cititorului Model. Remarcăm prezenţa unor aşteptări neîmpărtăşite întotdeauna şi cu care cele două instanţe se angajează, prin intermediul operei de artă, într-un dialog. Conform formulării lui Marshall & Marshall, care se refereau la relaţia terapeutică, succesul constă de multe ori şi în folosirea unor dialoguri sau convorbiri libere în manifestarea emoţiilor – "emotional dialogues"[208].

Nu trebuie să uităm că, de pildă, dacă prin transfer şi mai ales prin cel pozitiv, psihanaliştii au pretins că pot ajunge la starea dorită de normalitate cu pacienţii lor, transferul şi contratransferul este, totuşi, valorizat negativ în dinamica psihoterapeutică. Despre caracterul distructiv al celor două acţiuni inconştiente a vorbit, într-un articol generos, şi Brînduşa

[206] Călin-Horia Bârleanu, *Urmele subconştientului dostoievskian*, în „Acta Iassyensia Comparationis" – „Măşti", Nr. 9/ 2011, Iaşi, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", p. 15-30.
[207] *Ibidem*.
[208] Robert J. Marshall and Simone V. Marshall, *op. cit.*, p. 195.

Orăşanu[209]. Influenţa trebuie să se oprească acolo unde se termină procesul de identificare şi catharsisul, dacă ne raportăm la opera literară.

Elementele care interacţionează, sub orice formă ar fi ele, conform ipotezei enunţate de Jung cu referire la alchimie, suferă modificări mai mari sau mai mici în funcţie de natura interacţiunii şi a naturii materialului constitutiv. Şansele ca modificările şi influenţele să apară cresc cu atât mai mult cu cât elementele sunt entităţi umane nu numai aflate în contact, ci şi care manifestă, sub forma proiecţiilor conştiente sau inconştiente, aşteptări din partea partenerului de dialog.

Cititorul îşi formează un set de credinţe, de aşteptări şi de reflexe care îşi au rădăcina în experienţa sa cu literatura, iar textul îi facilitează uneori, mai mult prin concursul lecturii voluntare, procese de identificare prin care acţionează transferul, sub forma sa pozitivă sau negativă. Cititorul se află pentru o perioadă scurtă, de graţie, sub conducerea scriitorului care îl ghidează pe cărări pline de arhetipuri specifice inconştientului colectiv.

Am încercat să arătăm că scriitorul este supus, în relaţia sa de la distanţă şi prin intermediul textului, împreună cu cititorul, aceluiaşi tip de acţiune, numit în limbaj psihanalitic *contratransfer*. Prezenţa celor două instanţe ale comunicării prin artă reprezintă în mod automat naşterea unor aşteptări şi a unor proiecţii care, la rândul lor, modifică comportamentul la nivel mental şi modalitatea în care indivizii se raportează la alteritate. Celălalt a reprezentat, dintotdeauna, marea miză şi adevăratul test al umanităţii.

[209] Brînduşa Orăşanu, *Memories and triangulation in psychoanalytical work*, I, II, în „Revista de psihologie", Nr. 3, Bucureşti, iulie-septembrie 2011, p. 227-236.

4. Miguel de Cervantes şi „primul roman modern" – *Don Quijote de la Mancha*

A vorbi despre cel mai cunoscut text al lui Cervantes înseamnă aproape a vorbi despre o epopee a Antichităţii. Şi, într-un anumit sens, *Don Quijote* are toate datele unei epopei care surprinde, prin intermediul unor simboluri sau al unor caractere umane deosebite, însăşi esenţa umană, chiar şi dincolo de factorul temporal. Nu suntem primii care susţinem că alături de Faust, de Don Juan şi de Robinson Crusoe, don Quijote reprezintă un arhetip uman esenţial[210], surprins într-o creaţie literară monumentală.

Contemporan cu William Shakespeare, Miguel de Cervantes Saavedra a rămas în literatura universală, în primul rând, graţie unui text pe care mulţi cercetători l-au asemănat cu *Iliada*. Asemănarea cu epopeea antică se bazează pe o serie de elemente comune pe care cei doi eroi, Ulise şi don Quijote, par să le împărtăşească. Romanul *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha*[211], apărut în două volume la diferenţă de zece ani, primul în 1605 şi al doilea în 1615, a devenit aproape imediat obiectul unui interes deosebit acordat de toate categoriile de cititori. Şi mai fascinant este că, până astăzi, *Don Quijote de la Mancha* reuşeşte să surprindă cititorii şi demonstrează o prospeţime inexplicabilă chiar şi după mai bine de patru sute de ani de la momentul creaţiei sale. În sine, un asemenea amănunt ar trebui să ne intereseze pentru că nu o dată am amintit despre alienarea în masă a tinerilor cititori, abuzaţi cu texte care vorbesc despre realităţi imposibil de conceput sau de actualizat, texte în care nu se mai pot identifica sau proiecta. În comparaţie cu

[210] Andreea Olaru Cervatiuc, *Don Quijote – punte între mituri. Mituri antice şi medievale în Iscusitul hidalgo don Quijote de la Mancha*, Bucureşti, Editura Floare Albastră, 2006

[211] Miguel de Cervantes, *Iscusitul Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Traducere de Ion Frunzetti şi Edgar Papu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1965.

textul lui Cervantes şi, mai ales, cu arhetipurile pe care le propune, majoritatea textelor din categoria impusă de ani de zile în şcolile româneşti par încercări sau schiţe.

Despre Cervantes s-a scris enorm, ca şi despre toată opera sa, dar cele mai importante repere ale vieţii sale pot fi caracterizate printr-un singur cuvânt: *suferinţă*. La vârsta de douăzeci şi doi de ani se înrolează ca soldat şi este rănit în timpul unei bătălii, din anul 1571, la piept şi la mâna stângă. Unul dintre istoricii literari, Juan Chabás, trece în revistă câteva dintre episoadele vieţii tânărului Cervantes, pe care le descrie în general ca pline „de amărăciune sfâşietor patetică"[212]. Recuperat după rănile suferite, se întoarce plin de speranţe, dar şi de recomandări, pentru a fi numit în gradul de căpitan, dar hazardul face ca galera care îl duce spre Spania să fie atacată de piraţii turci. Istoricul Juan Chabás menţionează cum „Cervantes şi fratele lui sunt făcuţi prizonieri şi duşi în Algeria ca sclavi..."[213], de unde încearcă de câteva ori să evadeze, sfârşind prin a fi deconspiraţi şi aruncaţi în temniţă. Întors în cele din urmă acasă, după intervenţia familiei sale, se angajează într-o slujbă de comisar pentru aprovizionarea flotei regale.

Când psihanaliza a susţinut că unii oameni sunt urmăriţi de un „destin" nefast prin care toate relaţiile se termină în acelaşi fel, în încercarea de a teoretiza pulsiunea morţii şi principiul repetiţiei, nu a invocat şi viaţa plină de ghinioane pe care Cervantes a avut-o. Nici în poziţia de comisar nu a avut noroc, pentru că nu îndeplineşte o serie de formalităţi necesare în achiziţionarea proviziilor, motiv pentru care este dat afară şi trimis în judecată.

Istoricul literar Chabás aminteşte că „în acelaşi timp însă, fiind foarte inexpert şi neîndemânatic în comerţ, a fost înşelat de agenţii săi şi s-a văzut nevoit să se îndatoreze [...], pentru a nu fi acuzat de nereguli băneşti"[214]. Face cu greu rost de suma de bani, deloc de neglijat, trebuind să suporte o viaţă plină de privaţiuni, ceea ce nu pare să fie de ajuns, pentru că „nenorocul îl urmăreşte necontenit"[215]. Bancherul de la care reuşeşte să

[212] Juan Chabás, *Istoria literaturii spaniole,* Traducere, studiu introductiv, note şi *O privire asupra literaturii spaniole actuale* de Doina Maria Păcurariu, Bucureşti, Editura Univers, 1971, p. 218.
[213] *Ibidem*, p. 219.
[214] *Ibidem*, p. 219-220.
[215] *Ibidem*, p. 220.

împrumute banii intră în faliment, iar Cervantes este din nou închis, de unde iese şi iarăşi intră pentru că nu reuşeşte să-şi mai achite datoriile. Când apele par a se mai linişti, „într-o noapte un cavaler e ucis în faţa porţii sale şi scriitorul este din nou azvârlit la închisoare"[216]. Chiar dacă autorul *Istoriei literaturii spaniole* nu pare să folosească niciodată termenii psihologiei sau cei ai psihanalizei observă că Cervantes este urmărit de evenimente şi acţiuni nefericite, toate din aceeaşi categorie şi cu acelaşi final. Chiar dacă recunoaşte nepriceperea lui în funcţiile şi relaţiile pe care încearcă să le susţină, Juan Chabás observă ghinioanele care par să contureze tabloul unui individ cunoscut de lume pentru problemele sale cu legea, dar nu subliniază şi că, de cele mai multe ori, autorul primului roman modern *a intrat singur în situaţiile care i-au adus atâta nefericire şi durere*. Iar această pulsiune, pentru că vorbim tocmai despre un tipar comportamental inconştient, revine la viaţă cu intensitate crescută în *Don Quijote de la Mancha*. Nu există nici o îndoială în privinţa unui masochism specific lui don Quijote, arhetip al curajului care nu se gândeşte niciodată la pericol sau la durere.

Fără să anticipăm concluziile, remarcăm că don Quijote reuşeşte totuşi acolo unde principalul protagonist al *Noului Testament*, Iisus Hristos, pare să eşueze şi, invers, Mântuitorul duce până la capăt cu anduranţă un destin tragic, pe când Cavalerul Tristei Figuri se stinge într-o luciditate care ne lasă mai degrabă un amar gust de fals. Momentul în care Hristos îşi dovedeşte natura umană şi se îndoieşte de capacitatea sa de a purta povara vinii întregii omeniri, prin moarte, în grădina Ghetsimani, pare să lipsească la modul absolut din structura cavalerului lui Cervantes, care dovedeşte o voinţă de nestrămutat în povara tagmei pe care vrea să o resusciteze într-o lume care nu mai are nevoie de salvare.

Ca urmare, ne raportăm la cel mai cunoscut text al lui Cervantes prin intermediul principalelor mituri şi arhetipuri ale omenirii, fără pretenţia de a fi şi primii care fac asta. La noi, Andreea Olaru Cervatiuc a susţinut ipoteza conform căreia scriitorul a filtrat opera sa prin sita romanului de tip cavaleresc, dar a şi „răsturnat o mulţime de mituri antice precum mitul lui

[216] *Ibidem*.

Ulise, al lui Orfeu, al lui Hercule, al Labirintului..."[217], devenind astfel „un roman hibrid"[218].

Pe scurt, Alonso Quijano sau Quesada, hidalgo din zona La Mancha, în urma repetatelor lecturi ale povestirilor cavalereşti, „călăreşte prin spaţiul propriei sale fantezii care se transformă pentru el în viaţă adevărată"[219] şi începe să creadă cu tărie că este un cavaler al cărui singur scop este să salveze sau să protejeze pe cei slabi, în numele tagmei cavalerilor şi a celei care îi guvernează sufletul, domniţa Dulcinea, reprezentând, de asemenea, rodul imaginaţiei sale. Sau, mai degrabă, rod al proceselor de fantasmare care trebuie să fi avut loc în urma lecturilor cu care şi-a ocupat timpul Alonso Quijano.

Nu se vorbeşte în roman despre cum anume cărţile de aventuri cavalereşti au influenţat ceea ce poate fi lesne numit derapaj la don Quijote, dar, după aspectele discutate în capitolele anterioare, ne putem face o imagine destul de clară asupra felului particular în care bărbatul, învins de atât de multe eşecuri, a receptat textele. Proiecţia şi identificarea trebuie să fi fost acţiuni de nestăpânit în momentul lecturii, iar amănuntul că don Quijote e trecut de mult de prima tinereţe nu face altceva decât să întărească ipoteza că avem de-a face cu un bărbat, necăsătorit, care, prin intermediul literaturii, găseşte un scop potrivit propriei sale vieţi în care singurătatea (şi ea parţială, pentru că şi-o împarte cu imagoul de apostol, Sancho Panza) poate fi compensată şi chiar justificată raţional. Cu argumente de ordin psihologic, îşi construieşte discursul şi Andreea Olaru Cervatiuc care vede în călătoria cavalerului „valoare curativă şi purificatoare, deoarece don Quijote nu se poate elibera de toate acele obsesii decât trăindu-le..."[220].

Din punctul de vedere formulat de cercetătoarea amintită, reiese că toate aventurile prin care trece Cavalerul Tristei Figuri reprezintă elemente de ordin cumulativ, aşteptând doar atingerea unui climax care să declanşeze întoarcerea la realitatea obiectivă şi împărtăşită de către ceilalţi. Astfel, despre sănătate sau chiar sminteală se poate discuta practic la nesfârşit

[217] Andreea Olaru Cervatiuc, *Don Quijote – punte între mituri. Mituri antice şi medievale în Iscusitul hidalgo don Quijote de la Mancha*, Bucureşti, Editura Floare Albastră, 2006, p. 14.
[218] *Ibidem*, p. 16.
[219] Juan Chabás, *op. cit.*, p. 222.
[220] Andreea Olaru Cervatiuc, *op. cit.*, p. 22.

şi concluziona, în cele din urmă, că ceea ce a fost considerat a fi nebunie pe vremea lui Cervantes, astăzi ar putea fi semn de nobleţe sau de nonconformism, după cum şi starea considerată sănătoasă variază în funcţie de mulţi factori în timp. Pe de altă parte, am afirma, mai degrabă, că trăind tocmai toate aventurile pe care în prealabil le-a citit şi la care a fantasmat sau a visat cu ochii deschişi, don Quijote şi-a întărit castelul de nisip imaginar cu ziduri puternice şi de nepenetrat. Astfel, nu vedem în aventurile sale apropierea unui catharsis pentru că prin acestea don Quijote pare să creadă din ce în ce mai mult în misiunea sa, iar misterioasele boli de care este cuprins de câte ori este forţat să rămână acasă, arată destul de clar că pulsiunea de a călători, de a umbla în căutarea aventurilor reprezintă nu numai noua sa normalitate, ci şi garanţia pentru viaţă. Abandonul armelor înseamnă moartea sau, altfel spus, numai continuarea misiunii care îi aduce dureri în cele mai amuzante feluri, înseamnă pentru el viaţa.

Că *Don Quijote* nu se referă doar la un nebun care caută cu orice preţ aventura o susţine şi Ioana Mustaţă când afirmă că „Dante şi Cervantes nu înseamnă două lumi ireale, ci două posibile feţe ale realităţii ascunse experienţei comune”[221]. Altfel spus, pentru a-l înţelege mai bine pe Cervantes, considerăm că este util să facem pe scurt şi o comparaţie cu Shakespeare, mai exact cu o lucrare mai puţin cunoscută, *Timon din Atena*, despre care am mai discutat şi cu o altă ocazie[222].

„Pictura omului e-un om aievea.
De când necinstea s-a-ncuibat în om,
El nu e decât faţă; dar tabloul
Ce pare – este”.[223]

Prin intermediul cuvintelor lui Shakespeare putem vedea mai clar scopul pe care don Quijote pare să şi-l impună. După cum am afirmat deja, viaţa devine o ecuaţie în care alegerea

[221] Ioana Mustaţă, *În preajma lui Don Quijote*, Bucureşti, Editura Roza Vînturilor, 1991, p. 3.

[222] Vezi Călin-Horia Bârleanu, *Shakespeare şi Cervantes între imaginar*, *real şi un arhetip – Imago Christi*, în *Meridian critic*, *The discours of clothing* (II), Annals Ştefan cel Mare University of Suceava, Philology Series, No. 2/ 2016 (volume 27), Editura Universităţii „Ştefan cel Mare” din Suceava, 2016, p. 93-98.

[223] William Shakespeare, *Regele Lear*; *Timon din Atena*; *Cymbeline*, traducere de Mihnea Gheorghiu, Leon D. Leviţchi, Dan Duţescu, Bucureşti, Editura Adevărul Holding, 2009, p. 337.

face diferenţa între oameni, iar cel care are să devină cavaler „alege dintre lumile posibile, pe cea mai curajoasă şi mai sinceră în raport cu dorinţele inconştientului său. Cavalerul devine, astfel, un arhetip uman tocmai prin capacitatea sa de a-şi asuma conştient o viaţă pe care, de fapt, cu toţii o trăiesc prin reverii diurne ori prin vise în care devin eroi sau urmăresc să cucerească acceptarea şi dragostea, săvârşind fapte ieşite din comun”[224].

Ioana Mustaţă încearcă să-l poziţioneze pe Cervantes şi, implicit, opera sa într-un cadru social armonios din care nu pot fi uitate descoperirile noilor teritorii. Astfel, susţine că „în Spania lui Don Quijote mai răzbate cu ultimele forţe fervoarea căutărilor, a cercetărilor nelimitate pentru stabilirea noului raport dintre om şi natură, frenezia reconsiderării demnităţii umane prin care omul este aşezat în centrul universului ca valoare supremă”.[225] Este, fără îndoială, o încercare lăudabilă de a stabili existenţa unor coordonate mentale colective care au favorizat sau au determinat apariţia Cavalerului Tristei Figuri. Doar o sută de ani par să fi stat între publicarea romanului şi marile teritorii descoperite de Cristobal Colon. Călătorul sau descoperitorul este în opinia cercetătoarei un individ care se ridică peste propria condiţie, conştient de sine şi de misiunea sa de „regăsire a dimensiunilor umane demiurgice”.[226] Propunere care aduce cel puţin un element important atunci când vorbim despre înţelegerea tipologiei propuse de Cervantes în cel mai cunoscut roman al său, dar care nu pare să aibă nimic în comun cu realitatea faptelor istorice. Aşa cum a arătat foarte clar Tzvetan Todorov[227] şi aşa cum am încercat să demonstrăm şi noi[228], „descoperitorii”, despre care vorbeşte Ioana Mustaţă, au fost mai degrabă declanşatorii celui mai mare genocid din istoria omenirii, iar călătorii care îşi riscau viaţa pentru a atinge noile teritorii o făceau doar pentru a fura, a viola şi a profana la adăpostul religiei şi al pretenţiilor lor civilizatoare. Şi mai concret, înainte de a fi descoperiţi de „aventurierii” spanioli, Mexicul ar fi avut aproximativ 25 de milioane de băştinaşi, „iar în anul 1600 nu mai

[224] Călin-Horia Bârleanu, *art. cit.*, p. 97.
[225] Ioana Mustaţă, *op. cit.*, p. 9.
[226] *Ibidem*.
[227] Tzvetan Todorov, *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt*, traducere de Magda Jeanrenaud, Iaşi, Editura Institutul European, 1994.
[228] Călin-Horia Bârleanu, *Antropologie şi comunicare interculturală*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2015, p. 72-85.

avea nici măcar un milion"[229]. Conchistadorii, cu scuturi, cu arme forjate şi cu cai au făcut demonstraţii de putere şi de curaj cu nişte oameni paşnici, care i-au primit ca pe nişte zei. Suntem gata să credem şi să susţinem că *Don Quijote de la Mancha* nu are nimic în comun cu spiritul brutal şi monstruos (în sensul cel mai uman al cuvântului) al navigatorilor (reprezentanţi ai călătorilor pe mare) şi devine, în interpretarea subiectivă şi sinceră a scriitorului, oglinda celor descoperiţi doar parţial şi la cel mai superficial nivel de înţelegere umană. Don Quijote pare să devină încercarea unei întregi civilizaţii de a compensa o greşeală şi un genocid care are să rămână în istoria Spaniei ca o pată ruşinoasă a eşecului întâlnirii cu celălalt, a întâlnirii cu diferenţa.

Dincolo de cele două pulsiuni, de viaţă şi de moarte, ambele prezente în opera lui Cervantes, ca parte din tabloul comportamental al lui don Quijote, ne vom referi şi la alte aspecte care devin conexe Erosului sau lui Thanatos. Nu puţine sunt fragmentele în care scriitorul discută rolul literaturii în viaţa oamenilor sau în care eroul este descris în moduri cât se poate de diferite: pare să fie o copie fidelă a eroului salvator, ca arhetip *imago christi*, sau este infantilizat dincolo de ridicol pentru neputinţe diverse. Pe lângă *imago christi* am remarcat prezenţa unui alt arhetip care se află în relaţie cu Erosul, deci cu viaţa – *imagoul matern*, care, după cum vom arăta, capătă forme extrem de variate şi diferite.

4.1. Scriitura ca imaginar şi viaţă

Prima pagină, a primului volum din roman, atrage atenţia cititorilor prin faptul că satul de care scriitorul pare să nu-şi aducă aminte („Într-un sătuc din La Mancha, de-al cărui nume nu ţin să-mi aduc aminte"[230]) se referă tocmai la o amintire pe care, în mod deliberat, scriitorul o evită: satul în care şi-a ispăşit o pedeapsă cu închisoarea, din cele multe, şi, mai important, „unde Cervantes a conceput, în temniţă, povestea lui don Quijote"[231]. Un asemenea detaliu pune textul lui Cervantes pe un alt nivel de creaţie şi de sublimare, dobândind un rol clar de a compensa. Nu ne referim doar la faptul că protagonistul devine o

[229] Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 125-126.
[230] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, *Partea întâi*, p. 71.
[231] Ion Frunzetii, *Note* în *Don Quijote de la Mancha*, p. 71.

reflectare a celor mai fierbinţi dorinţe ale celui întemniţat, ci şi la forma realităţii pe care orice proces de fantasmare o aduce. Una compensatorie în care cel privat de libertate se simte mai liber ca oricând să hotărască, să încalce prejudecăţi şi norme nescrise care presetează atât deciziile, cât şi comportamentele indivizilor. După cum am arătat, a fantasma pe o anumită temă presupune proiecţii şi procese de identificare, prin care scriitorul trebuie să fi trecut când a dat naştere ideii de cavaler rătăcitor, liber de orice lanţ social care stereotipizează şi oferă roluri şi măşti adesea în mod abuziv.

Fără să se afunde în introduceri prea lungi, Cervantes descrie în câteva cuvinte ce s-a întâmplat cu eroul poveştii sale: „...se dedase la cititul romanelor cavalereşti cu atâta foc şi cu atâta plăcere, că-şi uită aproape cu totul de vânătoare şi chiar de gospodărirea avutului său”[232] şi vinde chiar aproape tot ce are doar pentru a-şi putea cumpăra acest combustibil pentru fantasmare – romanele. Nu este de trecut cu vederea nici felul în care eroul hidalgo se abandonează unui viciu în care găseşte stimuli şi senzaţii atât de provocatoare. Uitarea sarcinilor care sunt specifice statutului său social ne aminteşte de o altă „uitare” şi îndepărtare de sine: a lui Bertoldo, personaj din tragedia lui Luigi Pirandello, *Henric IV*[233]. Fiind scrisă în anul 1921 avem motive întemeiate să considerăm că scriitorul italian a luat ca model textul lui Cervantes atunci când a construit nebunia lui Bertoldo, unul dintre actorii care pregătesc punerea în scenă a vieţii împăratului german. Pentru pregătirea rolului, Bertoldo acţionează în mod specific actorilor, în direcţia greşită însă, citind despre un alt rege cu acelaşi nume: „În cele două săptămâni pe care mi le-aţi lăsat să învăţ, numai eu ştiu câte cărţi am răsfoit!”[234]. În urma unui accident petrecut în timpul repetiţiilor, Bertoldo, al cărui nume, deloc întâmplător, poartă şi o semnificaţie încifrată după cum ne asigură traducătorul, „în folklorul italian, Bertoldo ar corespunde cu Păcală al nostru”[235], tânărul care a studiat intens, dar un alt personaj, se loveşte la cap şi începe să creadă că este cu adevărat împăratul pe care

[232] Cervantes, *op. cit.*, p. 72.

[233] Luigi Pirandello, *Henric IV*, *Tragedie în trei acte*, Tradusă din limba italiană de Alexandru Marcu, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Principele Carol, 1926.

[234] *Ibidem*, p. 14.

[235] Alexandru Marcu, în *Ibidem*, p. 15.

încearcă să-l joace[236]. Prietenii săi în dialogul cu doctorul care îl consultă nu fac decât să întărească ipoteza şi similitudinile cu opera lui Cervantes. În acest sens redăm un fragment care ni se pare extrem de relevant:

„MATILDA. Eu cred că i-a influenţat şi obsesia acelei serbări costumate, doctore, obsesia care-l stăpânise necontenit timp de-o lună şi mai bine [...]

BELCREDI. Câte cărţi a citit, Doamne, ca să se prepare! Până în cele mai mici amănunte... toate mărunţişurile...

DOCTORUL. Se prea poate! Ceea ce era doar o obsesie momentană, se fixă prin cădere şi prin lovitura din ceafă, care produseră deranjarea cerebrală"[237].

Cert este că, în cazul lui don Quijote, nu se poate identifica un singur eveniment declanşator al „alegerii" de a fi ceea ce citeşte. În schimb, ne este prezentată constanţa cu care hidalgoul se adânceşte în lectura romanelor şi felul în care acestea îi devin surogat de viaţă până când, în cele din urmă, o înlocuiesc complet: „...se cufundă hidalgul nostru în aşa hal în citanie, că-şi trecea nopţile toate citind, din murgul serii şi până-n revărsatul zorilor, şi toate zilele, de cum se lumina şi până ce se-ntuneca; şi aşa, din prea mult citit şi din prea puţin dormit, i se uscară creierii, încât îşi pierdu minţile"[238]. Don Quijote îşi înlocuieşte propria-i viaţă cu poveştile şi aventurile pe care le-a citit. Efectul pe care o carte sau un film bun îl au de fiecare dată asupra noastră, prin senzaţia şi implicarea în subiect, chiar şi după ce rulează genericul de final sau închidem romanul, se manifestă la o intensitate diferită în cazul eroului ales de Cervantes. Identificarea şi purificarea necesară actului artistic sunt trecute de Alonso Quesada printr-o lentilă de percepţie hipersensibilă, astfel încât nu se mai poate despărţi de universul în care bărbaţii devin salvatori şi pot înfrunta orice pericol. Tranziţia lui Quesada spre Quijote este o alegere care nu poate fi înţeleasă fără o bază psihologică şi fără a conştientiza că

[236] În timp ce don Quijote se trezeşte la realitatea obiectivă, împărtăşită de toţi ceilalţi pe finalul celui de-al doilea roman, aflat pe patul de moarte, Bertoldo îşi revine din iluzia şi credinţa că este cu adevărat Henric, dar, amănunt important, alege să joace mai departe nebunia şi rolul său. Dacă Bertoldo aminteşte de un corespondent italian al lui Păcală, nu ne putem abţine să transpunem asupra lui don Quijote imaginea şi arhetipul *tricksterului*.

[237] Luigi Piradello, *Henric IV*, p. 39.

[238] Cervantes, *op. cit.*, p. 75.

arhetipul salvatorului se manifestă, la fel ca arhetipul matern, în cele mai variate şi surprinzătoare forme. Tipul salvatorului, în general, îşi dedică viaţa binelui celorlalţi la modul necondiţionat, dar în cazul de faţă, don Quijote reprezintă o apariţie care ar dori să salveze, în sensul de a da sens vieţii, chiar pe cel care-l inventează.

Complexitatea psihică a celui care se naşte, don Quijote, nu este însă egalată de cea a cititorului de romane cavalereşti. Quesada pare să se integreze într-o tipologie superficială de receptor, caracterizat de naivitate în perceperea textului, pe care o face oricum cu un anumit sentiment de frustrare. „Pactul ficţional" invocat de Eco pare să nu fi fost semnat de Alonso Quesada care crede în lumea romanelor ca într-un univers adevărat din toate punctele de vedere, după cum unii cititori ai lui Umberto Eco i-au cerut socoteală scriitorului italian după ce au răscolit arhivele perioadei descrise în operele sale. Cititorul naiv caută sau proiectează în text o viaţă pe care nu o are, iar în momentul în care o găseşte, aşteptarea, frustrarea şi nevoia de a compensa îl fac să supraliciteze ficţiunea, asumându-şi-o. Aşadar, vom apela la roman pentru un fragment grăitor în acest sens: „«Înaltul cerului care-ţi înalţă, în chip dumnezeiesc, dumnezeiescul chip, cu stele, te face să fi binemeritat meritul pe care înălţimea-ta îl merită». Cu cimilituri ca acestea îşi storcea bietul cavaler creierii [...], ca să le dea de rost şi să le smulgă din măruntaie tâlcul [...] şi nu o dată îi veni cheful să pună mâna pe pană şi să-i dea el un sfârşit în lege..."[239]. Textul devine viaţă pentru cel care citeşte, iar impulsul de a scrie, la rându-i, de a depăşi condiţia celui care consumă sau trăieşte, reprezintă, în opinia noastră, elementul declanşator care ar fi putut să-l pună pe cititorul Alonso Quesada în siguranţă faţă de orice derapaj comportamental.

A scrie, spre deosebire de actul lecturii, înseamnă aici a acţiona, a da viaţă, deci a conduce toate energiile psihice spre creaţia care permite defularea unei supape aflate adesea sub presiuni prea mari. Scriitorii de romane cavalereşti trăiesc în lumea aventuroasă a personajelor inventate pe toată durata scrierii pentru ca la final să resimtă travaliul creator ca pe o eliberare, pe când, în cazul cititorilor, lucrurile stau complet invers. Trăiesc în lumea propusă de scriitor, iar propriile

[239] *Ibidem*, p. 73-74.

complexe psihice îi îndeamnă sau le susţin iluzia că realitatea textului este una care poate înlocui şi, mai mult, poate fi chiar îmbunătăţită. Alonso Quesada nu se apucă de scris, ci alege cititul în continuare, dintr-un motiv oarecum misterios şi supus interpretărilor: „... s-ar fi descurcat cum nu se poate mai bine, dacă alte gânduri, mai însemnate şi mai statornice, nu l-ar fi sustras de la aceasta"[240].

Opera scrisă solicită un alt fel de travaliu creator, faţă de opera citită, după cum arată şi psihanalistul Didier Anzieu: „cititorul care începe să fie muncit de o operă intră cu aceasta într-un fel de legătură. Chiar şi în întreruperile lui de lectură, pregătindu-se s-o reia, el se abandonează reveriei, fantezia lui trează e stimulată, el inserează fragmente din aceasta între pasajele cărţii, iar lectura sa este un amestec, un hibrid, grefarea propriei lui activităţi de fantasmare pe produsele activităţii de fantasmare a autorului"[241]. În acest context, am putea revedea propunerea psihanalistului francez şi ca suport pentru cele două acţiuni care devin specifice întâlnirii cititorului cu textul şi autorul: *transferul* şi *contratransferul*. Există, prin urmare, o formă de travaliu în cazul ambelor instanţe, atât la capătul celui care creează opera, cât şi la cel unde ea este receptată şi integrată într-un sistem ideologic personal cu „ustensile" de lectură personale, specifice fiecărui individ în parte.

Am afirmat până aici, la modul general şi fără a ne referi la text, că invaliditatea de care a suferit Cervantes la mâna stângă şi-a găsit formulă compensatorie prin intermediul vieţii personajului don Quijote care nu doar că nu suferă de nici un fel de handicap de pe urma multelor dureri şi bătăi pe care trebuie să le îndure, dar se foloseşte şi de o „prelungire" a mâinii sub forma unei lănci. Braţul devine, în roman, un adevărat simbol pe care nu îl putem trece cu vederea, chiar dacă amănuntul poate scăpa foarte uşor chiar şi ochiului antrenat. De pildă, „sărmanul de el, se şi vedea răsplătit, pentru braţul său viteaz..."[242] sau, cavalerul umbla cu un scut fără nici o deviză în aşteptarea zilei „când şi-ar fi câştigat-o prin vrednicia braţului"[243].

Cu toate că protagonistul aventurilor descrise de

[240] *Ibidem*, p. 74.
[241] Didier Anzieu, *Psihanaliza travaliului creator*, Traducere din limba franceză şi prefaţă de Bogdan Ghiu, Bucureşti, Editura Trei, 2004, p. 55.
[242] Cervantes, *op. cit.*, p. 76.
[243] *Ibidem*, p. 80.

Cervantes nu pare să fi reuşit să scrie nimic din câte ar fi putut şi chiar şi-ar fi dorit, pentru a da cu totul alte direcţii romanelor citite, potrivit principiului plăcerii şi al cititorului naiv care caută ceva palpabil, concret şi imediat în text, eroul se arată ca un strălucit interpret în viziunea căruia destinul unui cavaler trebuie să se încadreze într-un tipar foarte clar. Astfel, Don Quijote devine ceva ce oricare scriitor ar trebui să fie înainte de a scrie primul său cuvânt – un povestitor.

Cu rădăcini adânc înfipte în romanele de aventuri pe care le-a citit acesta devine, la rându-i, prin fiecare fantasmă care pare să prindă contur şi viaţă în ochii săi, un creator similar oricărui scriitor. Capitolul XXI, *Care vorbeşte de aventura năzdrăvană şi de bogatul câştig al coifului lui Mambrino, dimpreună cu altele, întâmplate neînfrântului nostru cavaler*, surprinde perfect felul în care don Quijote se metamorfozează treptat şi sigur într-un creator, avându-l pe Sancho Panza, scutierul său aproape la fel de cunoscut în literatura universală, în rolul cititorului. Între cei doi se stabileşte o relaţie de clasic *transfer* şi *contratransfer* despre care vom discuta pe măsură ce înaintăm în analiza textului lui Cervantes. Aşadar, don Quijote este cât se poate de implicat în relaţia cu propriul scutier, de unde şi nevoia de a-l convinge că universul său este unul palpabil şi care presupune, undeva spre finalul carierei, pentru amândoi, cele mai generoase oferte din partea nobililor. Nu vom reda pagini întregi în care cavalerul devine scriitor pentru scutierul său[244], dar vom alege fragmentul în care don Quijote înţelege exact ce anume caută Sancho Panza şi îi oferă întocmai precum scriitorul care a identificat tipologia cititorilor săi. Astfel, după ce concepe o istorie a unui cavaler care serveşte ca exemplu pentru propriul caz, îl pune în situaţii ipotetice specifice romanelor cavalereşti, dar creează şi o poveste de iubire curată şi neprihănită în bună armonie cu tipologiile iubirii identificate de psihanaliza lui Sigmund Freud. E mai mult decât cunoscut scenariul fantasmatic în care bărbaţii, uneori, se abandonează în rolul de salvatori ai unei femei cu o situaţie materială bună. Contextul este atât de potrivit, încât ei devin stăpânii noii averi, dar, dincolo de psihanaliză, se cuvine să ne raportăm doar la roman: „Moare tatăl, infanta moşteneşte tronul, şi, nici una, nici două, cavalerul devine rege. Acuma vine clipa răsplătirii

[244] *Ibidem*, p. 269-275.

scutierului său..."[245]. Reacţia pe care o stârneşte scutierului este însăşi manifestarea tipului de cititor naiv care compensează prin intermediul literaturii şi devine supus posibilităţii transferului: „ – Asta-i! strigă Sancho. Asta cer şi eu, ce să mai umblăm cu şoalda! La asta ţintesc, fiindcă toate, până într-o iotă, au să ţi se întâmple măriei-tale..."[246].

Trebuie să alăturăm creaţiei cavalerului şi o altă sugestie a textului, din acelaşi capitol. *Romanul familial* sau al *nevroticilor*, despre care am discutat pe larg într-un alt capitol, îşi găseşte un material extrem de bogat în opera lui Cervantes. Marthe Robert este cea care susţine destul de clar ipoteza când afirmă că „Cervantes leagă «romanul familial» al bătrânului său copil incurabil de genul literar cel mai potrivit să-i susţină cauza ambiţioasă"[247]. O sugestie facilă în privinţa registrului infantil în care pare să trăiască don Quijote, dar şi una preţioasă atunci când observă că scriitorul nu face decât să se manifeste prin intermediul textului, ca bărbat aflat într-o situaţie limită în care procesul de fantasmare devine reflex şi supapă pentru psihicul surprins în mijlocul conflictului. Dar, Robert se referă şi la tema eroului salvator, tot cu rădăcini în activitatea psihică inconştientă a creatorului, „pe care copilul normal şi adultul nevrozat le asociază efectiv în reveriile treze"[248].

Cercetătoarea de origine franceză susţine, într-un mod imbatabil, tipologia de manifestare artistică a romanului de familie în care scriitorul, asemeni copilului, imaginează pentru el origini diferite, superioare celor pe care le are şi scenarii în care devine salvator. Identifică, pe linia clasică a psihanalizei, un fragment mai mult decât grăitor în *Jurnalul* lui Franz Kafka, unde este descrisă o reverie pe care scriitorul ceh o avea în adolescenţă: „el se vedea oprind nişte cai speriaţi şi salvând o fată frumoasă, care în mod firesc îi dăruieşte mâna; fie un domn important, care-i dovedeşte recunoştinţa, copleşindu-l cu binefaceri (eventual luându-l de ginere)"[249].

Dacă Marthe Robert nu se referă punctual la textul romanului lui Cervantes, noi considerăm că, prin citarea fragmentelor care surprind tocmai manifestarea romanului

[245] *Ibidem*, p. 272.
[246] *Ibidem*.
[247] Marthe Robert, *op. cit.*, p. 192.
[248] *Ibidem*.
[249] *Ibidem*.

nevroticilor, întărim o ipoteză niciodată îndeajuns argumentată şi servim în acelaşi timp un scop pedagogic. Prin urmare, în continuarea fragmentului în care îşi imaginează şi îi împărtăşeşte lui Sancho Panza posibilitatea de a câştiga titluri şi domenii întinse, cavalerul cade pradă reveriilor fireşti structurii sale psihologice (ca oglindă a creatorului): „mai e un lucru care-mi lipseşte, [...] căci regele n-are să vrea să-mi dea pe fiică-sa de nevastă [...] din pricina acestei lipse a osului domnesc. [...] e drept că sunt hidalgo, boier de viţă veche şi vestită, cu moşie şi acareturi..."[250]. Cavalerul se lasă purtat în reverie, iar puţinele urme ale raţiunii care i-ar putea aminti de realitatea obiectivă sunt rapid suprimate prin înteţirea procesului de fantasmare. În linie cu toate tezele psihanalizei, despre care am discutat în prima parte a demersului nostru, don Quijote îşi rescrie istoria, iar cititorii nu trebuie să uite detaliile importante oferite de Cervantes încă din deschiderea romanului: Alonso Quesada şi-a vândut aproape tot pentru a-şi cumpăra literatură. Orice discurs al eroului capătă valenţele scrierii şi par să se îndrepte spre forma de reminiscenţă simbolică a realităţii: scutierul Sancho Panza. A-l convinge pe el pare să devină pentru cavaler mai mult decât o confirmare a universului de credinţă pe care şi l-a construit. Procesul argumentativ îndreptat spre propriul scutier satisface din plin cerinţele teoretice ale romanului de familie: „...sunt două feluri de obârşii pe lume: unii îşi trag obârşia din domnitori şi monarhi, [...] alţii au început ca nişte oameni de jos şi au mers urcând [...] şi cum eu aş putea fi dintre cei dintâi de îndată ce-ar ieşi la iveală că am o obârşie înaltă şi glorioasă, cu asta va trebui să se mulţumească regele, socru-meu..."[251].

Produsul imaginar care poartă semnătura lui don Quijote devine, pentru scutierul său, un univers care pare să-l atragă din ce în ce mai mult asemeni unui miraj. Nu ne-am hazarda să-l considerăm pe Sancho Panza un individ simplu, de tipul *tabula rasa*, al cărui scop este doar de a oferi o formă de răspuns „nebuniei" stăpânului său. Dimpotrivă, scutierul simplu devine simbol al mulţimii care poartă cu sine întreaga înţelepciune a colectivităţii adunată în nenumărate vorbe de duh.

Cert este că majoritatea cercetătorilor lui Cervantes au văzut în roman o relaţie cu dublu sens, de influenţare, între cei

[250] Cervantes, *op. cit.*, p. 273.
[251] *Ibidem*, p. 273-274.

doi eroi. Rolul de scriitor i se potriveşte atât de bine cavalerului încât cititorul său cel mai fidel pare să se agaţe fără să-şi dea seama de fragmente ale realităţii pentru a se adânci doar şi mai tare în reverii incompatibile cu orice realitate obiectivă şi împărtăşită social.

După cum am afirmat deja, în capitolul *Inconştient şi activitate fantasmatică*, golurile de informaţii, în cazul copiilor, duc la procese complexe de fantasmare prin care se încearcă îmblânzirea şi apropierea unei lumi complet străine şi necunoscute, ameninţătoare din multe puncte de vedere, aşa cum cei doi protagonişti au vădite trăsături infantile, la care ne vom mai referi, şi pentru că vedem visarea cu ochii deschişi ca pe o acţiune care, în cel mai antropologic sens al cuvântului, se supune *contagiunii*.

Émile Durkheim în *Formele elementare ale vieţii religioase* propune o definiţie pe cât de simplă, pe atât de potrivită dinamicii dintre cei doi protagonişti ai romanului: „O stare, o calitate, bună sau rea, se comunică prin contagiune de la un subiect către un alt subiect care întreţine un raport oarecare cu cel dintâi”[252]. Într-un anumit sens nu putem să nu remarcăm că în vechiul principiu al contagiunii, identificat la populaţii cu trăsături primitive, se regăseşte o bună parte din teoria *transferului* şi a *contratransferului*. Aşadar, asemeni unui copil care preia fragmente de informaţii neintegrate încă într-un sistem coerent şi le completează prin folosirea imaginaţiei, Sancho Panza vede, în urma poveştilor pe care cavalerul i le împărtăşeşte ca unui consumator naiv, din ce în ce mai multe valenţe ale realităţii: „ – Fie, răspunse Sancho, vreau să spun că le-aş veni eu de hac, fiindcă, pe cinstea mea, am fost o vreme paraclisier la o mănăstire, şi-mi şedea aşa de bine cu fusta de paraclisier, încât zicea toată lumea că eram destul de chipos ca să pot fi chiar stareţ...”[253]. Altfel spus, pentru scutierul lui don Quijote, experienţa la mănăstire s-a redus doar la interpretarea, subiectivă şi plină de un umor savuros, a unui amănunt din viaţa monahală.

Dar, în privinţa «nebuniei» lui don Quijote încă nu s-a propus o teorie susţinută în mod definitiv sau acceptată de toţi cercetătorii lui Cervantes. Ceea ce înseamnă pentru unii alegere

[252] Émile Durkheim, *Formele elementare ale vieţii religioase*, Traducere: Magda Jeanrenaud şi Silvia Lupescu, Iaşi, Editura Polirom, 1995, p. 206.
[253] Cervantes, *op. cit.*, p. 275.

deliberată şi conştientă, pentru alţii poate fi pur şi simplu o sminteală, după cum chiar ar şi sugera textul lui Cervantes. Cu toate acestea, după cum am încercat să arătăm şi noi prin apropierile existente între roman şi piesa lui Pirandello, cavalerul este totuşi departe de o tipologie ruptă de realitate. Primul volum o arată destul de clar prin cuvintele celui în căutare de aventuri: „– Ştiu eu prea bine cine sunt [...] şi ştiu că pot fi nu numai ceea ce am spus, ci pot să fiu toţi cei doisprezece pairs ai Franţei laolaltă..."[254]. Undeva, în spatele măştii, pe care de multe ori şi-o ţine cu forţa ca pe un scut, se află de fapt Alonso Quesada, iubitorul romanelor de aventuri care a hotărât că fantasma nu trebuie să fie limitată numai la imaginaţie.

Am afirmat, până în acest punct, că romanul lui Cervantes adună o experienţă de viaţă, pe care scriitorul a trebuit să o suporte cu stoicism, dar şi că apropierea dintre momentul apariţiei primului volum şi atrocităţile comise de navigatori, de multe ori în numele bisericii, în căutarea Lumii Noi, nu reprezintă o simplă coincidenţă. Înainte de a pune romanul *Don Quijote de la Mancha* într-un context care priveşte cu mult mai mult decât un grup oarecare de cititori, trebuie să ne referim la câteva sugestii propuse de Ioana Mustaţă în legătură cu relaţia existentă, în roman, dintre religie şi scriitor, prin chiar don Quijote. Cercetătoarea respinge pe bună dreptate orice teză care ar susţine că romanul reprezintă o metodă inteligentă de a critica un creştinism obtuz, specific Inchiziţiei: „creatorul lui Don Quijote a fost un bun catolic, dispus, ca exponent al Renaşterii, să facă unele concesii raţiunii, dar în nici un caz ateu care să demaşte sterilitatea creştinismului"[255]. Cel mai puternic argument este, aici, tocmai felul în care cavalerul se stinge din viaţă, într-un mod aproape forţat pedagogic: „conform tradiţiei şi dogmei creştine, Don Quijote moare exemplar, transformat interior în vederea absolvirii de păcate"[256]. Este o ipoteză interesantă, dar totuşi insuficient documentată şi supusă uşor criticii care are nevoie de informaţii concrete în legătură cu sistemul de credinţe practicat de către scriitor. Moartea lui don Quijote trebuie privită prin semnificaţiile simbolice implicite, iar aici imaginea lui Hristos reprezintă un reper peste care nu am trecut atunci când am discutat-o.

---

[254] *Ibidem*, p. 107.
[255] Ioana Mustaţă, *op. cit.*, p. 53.
[256] *Ibidem*, p. 54.

Faptele pentru care se pregăteşte protagonistul romanului nu suportă amânare, iar aspectul este în sine încărcat de cele mai importante valori creştine. Dostoievskianul fragment, la care ne-am mai referit, „fiecare dintre noi este vinovat pentru toţi şi pentru toate, faţă de toţi şi faţă de toate", devine în lumina aventurilor lui Cervantes un ghid care dirijează lectura şi, mai mult, plasează „nebunia" lui don Quijote într-un cadru care o face necesară. Al doilea capitol al romanului îl surprinde pe viitorul cavaler în frenezia pregătirilor de plecare, „căci îi dădea ghes starea nevoiaşă în care-şi zicea el că zace lumea din pricina întârzierii lui, într-atât de multe erau nedreptăţile, [...] jignirile [...], relele [...], silniciile..."[257]. În ochii cavalerului şi în noul său sistem ideologic de receptare a lumii nu pare să existe entitate lipsită de vină.

Dar, nu putem ignora şi o funcţie cathartică pe care Cervantes trebuie să o fi propus prin chinurile la care don Quijote este supus, în lumina noilor teritorii descoperite şi a eşecului omenirii şi a civilizaţiei în contactul cu alteritatea. Prin violenţa sa, cavalerul caută să-i îndrepte pe cei care au greşit, adică toţi cei pe care-i întâlneşte, iar chinurile şi suferinţele în care de multe ori sfârşeşte servesc unei purificări generale prin lectură şi prin contactul cu opera sa. Ceea ce pare exagerare specifică nebuniei, ascunde metafore şi simboluri fără înţelegerea cărora textul devine literatură (de cea mai bună calitate, desigur) pentru copii.

În acest sens, ne vom referi la două bătălii purtate de don Quijote, prezentate de scriitor în interiorul aceluiaşi capitol. Prima, este chiar lupta simbol a protagonistului şi cea mai cunoscută marcă a lui Cervantes, *Despre biruinţa viteazului don Quijote în înfricoşătoarea şi nemaiînchipuita aventură a morilor de vânt*. Atenţionarea celui care reprezintă vocea realităţii obiective, Sancho Panza, rămâne fără ecou şi pare să-l îndârjească şi mai mult pe cel gata de atac. Astfel, scutierul observă doar că „ăştia care se văd aicea nu-s uriaşi, ci mori de vânt, iar ceea ce iei dumneata drept braţe sunt aripile..."[258]. Răspunsul cavalerului este prompt şi nu ocoleşte referirile la religie şi credinţă: „...sunt uriaşi, şi dacă ţi-e frică de ei, şterge-o de-aici şi pune-te pe rugăciuni, cât timp m-oi încleşta eu cu ei în luptă crâncenă şi de

[257] Cervantes, *op. cit.*, p. 80.
[258] *Ibidem*, p. 129.

fel dreaptă"[259]. Întâlnirea cavalerului cu morile de vânt, pe care le recunoaşte, doar după ce este accidentat, este realizată nu numai într-un registru magic, care să-i întărească ceea ce crede, „...i-a preschimbat pe uriaşii aceştia în mori de vânt, ca să mă lipsească de gloria răpunerii lor..."[260], ea stă şi sub semnul unei inegalităţi ce trebuie redusă prin intermediul luptei. Violenţa manifestată de don Quijote nu este una de tip malign, ci întotdeauna justificată în propriul sistem de credinţe, benign, conform clasificării agresivităţii propuse de Erich Froom[261].

Cea de-a doua luptă a lui don Quijote din Capitolul VIII îi pune sub semnul purificării pe doi trecători întâmplători, călugări, pe care cavalerul îi consideră în ciuda avertismentelor pline de observaţii îndreptăţite ale lui Sancho, drept „oameni vânduţi Diavolului"[262], care au răpit două domniţe nevinovate (de fapt, o caleaşcă simplă de călători): „...noi nu suntem nici oameni ca neoamenii, nici vânduţi Diavolului, ci doi bieţi călugări din tagma sfântului Benedict [...] şi habar n-avem dacă în careta asta călătoresc sau nu niscaiva domniţe răpite"[263]. O nouă sugestie religioasă pe care cavalerul o foloseşte aproape de fiecare dată în interpretarea personală a lumii. Doi slujitori ai Domnului sunt încă de la început consideraţi tocmai opusul a ceea ce ar vrea să fie. Fiecare luptă a cavalerului trebuie pusă sub semnul unei realităţi percepute de el subiectiv şi complet străină celor care încearcă, în zadar, să-l convingă de altceva. *Alteritatea* prin lipsa de empatie şi travaliu hermeneutic minim, necesar în relaţiile interumane, devine astfel temă fundamentală în roman. Chiar dacă în primă fază, călugării au de suferit, de această dată Sancho Panza este cel care primeşte cathartica şi plina de umor pedeapsă a celor care se apără sau reacţionează agresiv.

Doar despre tipologia agresivităţii în *Don Quijote de la Mancha* s-ar putea face o cercetare separată în cuprinsul căreia să se analizeze factorii declanşatori ai violenţei la don Quijote şi la cei cu care cavalerul interacţionează. Agresivitatea de tip benign, cu rol de îndreptare, şi justificată într-un univers interior guvernat de o moralitate care este mai mult teorie în realitatea

[259] *Ibidem*.
[260] *Ibidem*, p. 131.
[261] Erich Fromm, *The Anatomy of Human Destructivness*, New York, PICADOR, 1973.
[262] Cervantes, *op. cit.*, p. 134.
[263] *Ibidem*, p. 135.

societăţii care a primit pentru prima dată romanul, este confruntată de o violenţă malignă, nu doar ca reacţie de apărare, ci ca dorinţă de a omorî. Detaliile pedepselor pe care cei doi eroi le primesc evocă adevărate patimi, la limita dintre viaţă şi moarte de fiecare dată.

De exemplu, în cazul călugărilor, apar doi servitori care se hotărăsc să reacţioneze asupra scutierului, trântindu-l jos, „fără să-i mai lase fir de păr în barbă, îl zvântară în bătaie şi-l părăsiră, lat la pământ, fără suflare şi fără cunoştinţă”[264]. În tabloul lumii cavalerilor rătăcitori nu pot exista nedreptăţi de genul celor comise de „reprezentanţii civilizaţiei” în contactul lor cu aborigenii din Noua Lume. Discrepanţa dintre lumea imaginată a romanelor cavalereşti, pline de fapte eroice adesea absurde, dar întotdeauna acoperite de o morală specifică Supra Eului şi realitatea produsă de conchistadori şi de cavaleri la fel de rătăcitori, dar peste ape, este anulată prin romanul lui Cervantes. Scriitorul pedepseşte prin intermediul lui don Quijote pe toată lumea, conform structurii religiei care a promovat conştiinţa păcatului şi a vinii fără excepţie. În acelaşi timp, Cavalerul Tristei Figuri suferă şi devine simbolul unei civilizaţii care trebuie să primească tacit orice pedeapsă în schimbul atrocităţilor comise de cavalerii realităţii obiective, împărtăşite de grup.

Am comparat romanul lui Miguel de Cervantes cu tragedia mult mai recentă scrisă de Luigi Pirandello din mai multe puncte de vedere. La nivel simbolic, o lovitură fixează derapajul mental în cazul celui care devine Henric IV, pe când în cazul eroului care se metamorfozează în don Quijote nu există nimic asemănător unei lovituri. În schimb, *jocul* este acţiunea care leagă ombilical cele două texte, despărţite de câteva sute de ani. În cazul tragediei, Bertoldo este un actor care pregăteşte un rol pentru jocul dramatic, iar jocul este, la modul general, şi mai cu seamă pentru copii, cea mai potrivită metodă de a experimenta şi de a cunoaşte lumea din jur.

Nu suntem surprinşi să citim despre mărturiile nepoatei lui Alonso Quesada, cel dinaintea metamorfozei sale în cavaler rătăcitor, care l-a văzut de multe ori pe unchiul său cum, nemaiputând răbda simpla lectură a romanelor, arunca „cât colo cartea din mână, apuca spada şi începea să se dueleze cu pereţii; şi când cădea de oboseală, spunea că omorâse patru

[264] *Ibidem*.

uriaşi..."[265]. Vedem aici o apropiere treptată de scindarea care a permis apariţia lui don Quijote, prin impresia din ce în ce mai puternică pe care romanele de aventuri o lasă asupra cititorului.

Acţiunea atât de specifică universului copiilor, care se joacă şi imită folosind ce au la dispoziţie, adesea chiar părţi ale corpului cum ar fi degetele, găseşte un corespondent fidel în descrierea nepoatei lui Alonso Quesada. Pentru copil jocul reprezintă o acţiune lăudabilă şi firească, de a descoperi şi experimenta, dar în cazul adulţilor el devine motiv de suspiciune şi provoacă proiecţii din cele mai sumbre din partea celor care asistă la el.

4.2. Romanul tipurilor psihologice

Am preluat o parte din terminologia pe care C. G. Jung a folosit-o într-o încercare istorică de a identifica şi încadra cele mai importante tipuri psihologice. Psihanalistul a analizat *introversiunea*, *extraversiunea*, *atitudinea naivă*, *sentimentală*, *idealismul* sau *realismul* în diferite exemple reale sau oferite de *bogatul* şi atât de umanul material literar[266]. Epopeea conştiinţei scindate sau romanul *Don Quijote de la Mancha* reuşeşte să-şi păstreze prospeţimea prin folosirea instinctuală a unor elemente legate de inconştientul colectiv. Tipurile umane, sub forma arhetipurilor, reprezintă poate cea mai convingătoare unealtă artistică de care se foloseşte Cervantes. Dincolo de cei doi eroi, ca *imago christi*, arhetip al eroului salvator însoţit de *dublul* său, ca un apostol, Sancho Panza, toate femeile, copiii sau bărbaţii, întâlniţi la răscruce de drumuri, în hanuri, cu diferite ocazii sau pur şi simplu din povestiri, acoperă într-un fel concret anumite tipologii umane care nu credem să se fi schimbat în mod fundamental în ultimele secole.

Scena descrisă de *Capitolul VI*, *Despre marea şi plina de haz rânduială pusă de preot şi de bărbier în biblioteca iscusitului nostru hidalgo*, propune atât tipologii feminine, cât şi personaje de gen masculin unite într-un efort comun de a epura printr-un fel de samizdat biblioteca gospodarului Alonso care a căzut într-o patimă de necontrolat. Cea mai bună soluţie identificată este

[265] *Ibidem*, p. 108.

[266] C. G. Jung, *Tipuri psihologice*, Traducere din germană de Viorica Nişcov, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997.

arderea romanelor cavalereşti, acţiune mai greu de pus în practică din cele mai subiective motive. Preotul (din nou o sugestie directă care priveşte religia), ajutat de bărbier (indivizi implicaţi social în viaţa întregii comunităţi) pregătesc un morman de cărţi pentru a-i da foc în speranţa unei soluţii abrupte la ceea ce ei consideră a fi nebunie. Sarcina devine dificilă încă de la început şi se dovedeşte plină de semnificaţii pe tot parcursul ei. Dacă preotul vede „o tainică potriveală" când întâlneşte un roman despre care a auzit că ar fi fost „cel dintâi roman cavaleresc din câte s-au tipărit în Spania"[267] şi în care şi-ar afla sursa de inspiraţie toate celelalte scrieri de aventuri, condamnându-l direct la foc, bărbierul, a cărui voce este respectată, are o opinie în completarea celei emise de preot şi nu în contradicţie cu ea: „... am mai auzit spunându-se şi că e cea mai bună dintre toate cărţile de soiul acesta câte au fost vreodată scornite, aşa că trebuie iertată..."[268]. Negocierea dintre cei doi, care îl exclud pe don Quijote ca pe un individ a cărui capacitate decizională este afectată oricum, face ca propunerea bărbierului să fie primită fără nici un fel de rezerve: „ – Adevărat, zise preotul. Aşa că, până una-alta, o lăsăm cu viaţă"[269]. Din atitudinea celor doi se poate vedea că există o familiarizare cu obiectul acum supus criticii şi dorinţei de a-l distruge, iar romanul de aventuri devine în opera lui Cervantes un corespondent al jocului infantil care se manifestă la adulţi.

Carte cu carte, la început condamnate doar la grămada destinată purificării prin foc, trec prin mâna celor doi bărbaţi care arată cunoştinţe avansate în aventurile cavalereşti. Astfel, tot ce porneşte ca epurare, în scopul eliberării minţii lui Alonso Quesada, se termină printr-un jaf mascat pentru că preotul şi bărbierul redescoperă doar citind titlurile o lume deja cunoscută şi care le-a adus, în trecut, doar satisfacţii. De pildă, „cartea asta, cumetre, te face să i te închini din două pricini: mai întâi, pentru că e o carte bună în sine; şi al doilea, pentru că umblă vestea că a compus-o un rigă înţelept..."[270], sau, mai târziu, unul dintre bărbaţi aşteaptă doar confirmarea celuilalt pentru a mai salva de la foc şi alte volume: „... căci asta pe care o am în mână e faimoasa poveste a lui don Belianís"[271].

[267] Cervantes, *op. cit.*, p. 111.
[268] *Ibidem*.
[269] *Ibidem*.
[270] *Ibidem*, p. 116.
[271] *Ibidem*.

Cei doi autori ai samizdatului bibliotecii celui care a devenit cavaler se ascund în spatele unei atitudini civilizatoare, terapeutice, doar pentru a-şi manifesta în taină aceleaşi pasiuni care l-au dus pe Quesada la alegerea căii cavalerilor rătăcitori. În acest sens nu există nici o îndoială privind ipocrizia celor doi: „iar până una-alta, ţine-l dumneata, cumetre, la dumneata acasă, şi nu lăsa pe nimeni să-l citească”[272]. Altfel spus, cei doi bărbaţi au la discreţia lor un bun pe care-l exploatează în timp ce proprietarul se află, conform interpretării lor, într-o stare inferioară, vecină copilăriei. Bărbierul şi preotul îl jefuiesc pe don Quijote după cum aceleaşi tipologii umane (ne referim mai ales la cei care s-au ascuns în spatele crucii şi a demagogiei religioase) au păcălit şi au furat nativii descoperiţi în noile teritorii, oameni consideraţi sălbatici, inferiori social, mai ales din perspectiva religiei totemiste practicate.

Nu mai poate exista nici o îndoială în privinţa falsei epurări a bibliotecii lui Alonso Quesada, cu atât mai mult cu cât Cervantes pare să insiste aici tocmai pentru a demonstra că tipologia propusă ca superioară şi reprezentantă a societăţii gata să judece şi să emită un verdict din partea ei nu este decât o iluzie, puţin mai bine mascată, în comparaţie cu „nebunia” cavalerului nostru. Cu atât mai mult cu cât, evident, totul se face întru slava divinităţii: „– Domnul fie lăudat! dete glas preotul, strigând. Dădurăm peste Tirante cel Alb! Adu-l încoace repede, cumetre, pe răspunderea mea, căci am găsit în el o comoară de desfătări şi o mină de aur pentru clipele de răgaz”[273].

Capitolul VI, la care ne-am referit, încifrează o tipologie care oferă o perspectivă asupra folosirii personajelor în romanul *Don Quijote de la Mancha*, niciodată întâmplătoare şi, cu siguranţă, întotdeauna servind un scop cathartic prin ciocnirea cu Cavalerul Tristei Figuri. Unul dintre principalii cercetători ai operei lui Cervantes are, în contradicţie cu aspectele amintite de noi despre acest capitol, o atitudine care surprinde la modul absolut. Miguel de Unamuno, în ampla cercetare care analizează aproape fiecare capitol din epopeea cavalerească a lui don Quijote, a rezervat pentru *Capitolul VI* doar următoarele rânduri: „...nefiind decât critică literară prea puţin ne va interesa. Vorbeşte de cărţi

[272] *Ibidem*.
[273] *Ibidem*, p. 117.

şi nu de viaţă. Să trecem peste el"[274]. Nici măcar nu sugerăm că ne apropiem de o asemenea abordare completă a operei lui Cervantes, dar considerăm în acelaşi timp că textul reprezintă în toate aspectele sale o metaforă care, asemenea visului, propune două conţinuturi ale aceleiaşi forme: manifest şi latent. Prea puţin ni se pare că vorbeşte capitolul în discuţie despre cărţi atunci când ne concentrăm atenţia şi asupra tipologiilor umane descrise. Şi pentru că, cei doi bărbaţi, care se hotărăsc să-l „vindece" pe Quesada, ca şi toţi ceilalţi care îl întâlnesc pe cavaler, dovedesc o lipsă de empatie curioasă pentru noi, cu atât mai mult cu cât fac parte dintr-un cerc apropiat de cunoştinţe, şi credem că devin arhetipuri de ignoranţă într-o ecuaţie umană care se repetă la nesfârşit în viaţa din afara scriiturii. Neavând cum fura toate cărţile pe care le apreciază şi ei, dar nesuportând nici să le lase pradă focului, preotul şi bărbierul găsesc o soluţie care li se pare tămăduitoare în zidirea camerei cu biblioteca, în speranţa că „poate că odată cu cauza avea să dispară şi efectul..."[275].

Astfel, pentru a opri orice încercare a lui don Quijote de a găsi camera, găsesc de cuviinţă să născocească şi ei, în mod similar poveştilor imaginate de cavaler, o istorie care să explice dispariţia cărţilor şi anume cum că un vrăjitor le-a luat cu tot cu încăpere. Mai mult, dacă, în plan manifest, intenţia celor doi are scop terapeutic, în plan latent, nu reuşeşte decât să adâncească şi să alimenteze iluzia celui care se pregăteşte de o nouă plecare: „– Aşa şi este, vorbi don Quijote, căci e vorba de un mag ce-mi e vrăjmaş de moarte şi-mi poartă pică..."[276].

În spatele a ceea ce mulţi numesc încă nebunie, noi credem că se află o tipologie la care cel mai bine s-a referit Mircea Eliade în strălucitul său eseu *Invitaţie la ridicol*. Marile descoperiri ale lumii au început prin a purta stigmatul ridicolului, afirmă Eliade. Un ridicol care este, înainte de orice, unul dintre cei mai buni şi mai aspri profesori, de la care oricine are de învăţat: „...gândiţi-vă la ridicolul lui Iisus care afirma sus şi tare că El e fiul lui Dumnezeu; la ridicolul lui Don Quijote, care agoniza pentru că oamenii de lângă el (oameni cu bun-simţ,

[274] Miguel de Unamuno, *Viaţa lui Don Quijote şi Sancho Panza*, În româneşte de Ileana Bucurenciu şi Grigore Dima, Bucureşti, Editura Univers, 1973, p. 104.
[275] Cervantes, *op. cit.*, p. 124.
[276] *Ibidem*, p. 125.

oameni raţionali, oameni cu frica ridicolului, oameni morţi) refuzau să vadă într-o fată slută pe Dulcinea lui..."[277].

Pentru Mircea Eliade, orice lucru, gest sau chiar carte perfectă reprezintă o formă moartă, incapabilă să formeze aceeaşi impresie dinamică, specifică vieţii, fertilă prin efectul ei de a rupe rutina prin ridicol. Viaţa este constituită atât din forme perfecte sau în culorile perfecţiunii, dar şi din încercări care ocupă întreaga viaţă a indivizilor dedicaţi evitării ridicolului, ceea ce reprezintă în sine un eşec al omenirii aflate în faţa cunoaşterii, „căci la aceasta se rezumă ridicolul: la trăirea vieţii tale proprii, nude, imediate – refuzându-te superstiţiilor, convenţiilor şi dogmelor. Cu cât suntem mai personali, mai identificaţi cu intenţiile noastre, cu cât fapta noastră coincide mai perfect cu gândul nostru – cu atât suntem mai ridicoli"[278]. Este însăşi descrierea vieţii lui don Quijote, pe care Mircea Eliade, între altele, îl plasează în continuarea tipologiei Mântuitorului.

Cavalerul este manifestarea unei fantezii, care, în ordinea firească şi psihologică a lucrurilor, poate fi numită prin definiţie, ridicolă sau exagerată. Tocmai libertatea pe care o oferă cadrul mental al fantasmei garantează o construcţie de multe ori la dimensiuni groteşti, fie că se axează pe valori materiale, cum ar fi banii sau bogăţiile în general, fie pe aspecte care ţin de sine şi mai ales de stima de sine, unde fantasmele sexuale ar face orice teorie freudiană considerată pansexualistă să pălească. Don Quijote devine arhetip prin curajul său de a trăi ceea ce pentru toţi ceilalţi rămâne în corsetul fanteziei sterile. Nu simpla sa hotărâre de a deveni cavaler rătăcitor, în slujba celor surghiuniţi şi nefericiţi, exemplifică cel mai bine felul în care eroul îşi asumă ridicolul atât de fertil vieţii, ci episodul bătăliei cu morile de vânt în care îşi rupe lancea şi îşi aminteşte de o poveste unde un alt cavaler, la fel, rămas fără lance în urma luptelor, îşi face una din trunchiul unui copac. Astfel vom constata şi cum cavalerul nu rămâne doar cu procesul rememorării, ci face din el un proiect care se şi adevereşte: „...din cel dintâi stejar sau fag ce mi-o ieşi în cale am de gând să rup o cracă, un par la fel..."[279].

Don Quijote este, înainte de orice, un vizionar şi un filosof care aplică asupra-şi, fără nevoia confirmării colective, un

[277] Mircea Eliade, *Oceanografie*, Ediţia a III-a, Traducere din franceză de Brânduşa Prelipceanu, Bucureşti, Editura Humanitas, 2013, p. 20.
[278] *Ibidem*, p. 21.
[279] Cervantes, *op. cit.*, p. 131.

sistem ideologic rămas, până astăzi, mai mult neînţeles şi greu de acceptat. Pe de altă parte, viaţa şi arhetipul eroului salvator trece în registrul transcendent pentru că este exclusă orice discuţie despre alegerea lui don Quijote ca ideal de viaţă sau ca posibilă sugestie pentru cititori. O lume populată de tipologii similare celor propuse de cavaler şi de scutierul său ar fi mai degrabă o lume supusă instinctualităţii şi anarhiei şi asta pentru că propunerea lui Cervantes are chiar un caracter general. Ceea ce declanşează criza şi nevoia de a alege o realitate subiectivă, adică romanele cavalereşti, poate fi înlocuit de fiecare individ cu altceva din interiorul universului său fantasmatic. Iar aici, după cum vom arăta şi în cazul lui don Quijote, supremaţia aparţine inconştientului care este egoist. Fantasmele sau visele diurne, după cum arată şi psihanalistul Alfred Adler, sunt „reprezentări referitoare la viitorul care-l interesează pe om şi pe care el încearcă să-l edifice..."[280].

Tipurile psihologice la care facem referire în acest capitol sunt oglindiri pe care le-a suportat şi experimentat, înaintea propriului protagonist, chiar scriitorul. Capacitatea artistului de a vedea şi simţi stimulii specifici vieţii trebuie să fi fost pentru Cervantes, ca şi pentru Dostoievski sau pentru toţi ceilalţi artişti care au fost absolvenţii şcolilor de suferinţe, induse de generoasele pulsiuni ale morţii, un motor care a reconstruit tipuri umane cu o complexitate a trăirilor specifică celui care a cunoscut îndeaproape cea mai urâtă parte a umanităţii. În acest context, José Ortega Y Gasset vede în hidalgo o cristalizare a lui Cervantes: „acesta este pentru mine adevăratul quijotism; quijotismul lui Cervantes, nu cel al lui Don Quijote"[281]. Cercetătorul şi filosoful spaniol surprinde între cele două instanţe, creator şi creaţie, o relaţie de dublă determinare. Astfel, cavalerul devine compensare pentru scriitor şi facilitează eliberarea unor energii psihice acumulate în timp ce scriitorul beneficiază de pe urma propriei creaţii într-un sens cathartic.

Nu este dificil să identificăm un exemplu în care scriitorul cu toată gama trăirilor sale poate fi intuit în vorbele lui don Quijote. Poate că este cu atât mai potrivit exemplul pe care îl

[280] Alfred Adler, *Cunoaşterea omului*, Traducere, studiu introductiv şi note de dr. Leonard Gavriliu, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1991, p. 66-67.

[281] José Ortega Y Gasset, *Meditaţii despre Don Quijote şi gânduri despre roman*, Traducere, prefaţă, note şi tabel cronologic de Andrei Ionescu, Bucureşti, Editura Univers, 1973, p. 60.

alegem dacă el se referă la psihologia celui lipsit de libertate. Într-una dintre aventurile sale, cavalerul întâlneşte câţiva prizonieri care merg spre ocnă şi se decide să-i elibereze după ce stă de vorbă cu cel care îi conduce şi răspunde de ei, tipologie a legii intransigente care nu are nici o valoare în orizontul ideologic al lui don Quijote. Violenţa comisarului asupra unui prizonier îl face pe erou să reacţioneze într-o aşa manieră încât lasă să se vadă firele care îl leagă de scriitorul păpuşar: „...se vârî între ei şi-l rugă să nu-l chinuiască, căci nu era de mirare ca un om ferecat cu atâtea lanţuri la mâini să fie ceva mai slobod la limbă”[282]. Citind, intuim, dincolo de astfel de rânduri, prezenţa scriitorului care a purtat în destule rânduri lanţuri diferite şi povara lipsirii de libertate. Ca urmare, nu considerăm nici noi că ar fi o supralicitare a textului, dacă am încerca o analiză a unui simbol discutat deja în relaţie cu dizabilitatea pe care Cervantes ar fi purtat-o toată viaţa prin rana de la mână şi care, conform teoriei adleriene referitoare la complexul de inferioritate, îl determină inconştient să învestească pe eroul romanului cu mâini libere, chiar dacă nu şi din cele mai puternice. Privarea de libertate şi neputinţa devin stări generatoare ale trăirii artistice prin nevoia de a le exprima, de a le defula. Prin urmare, vom observa cum creatorul şi personajul creat devin fini cunoscători şi opozanţi ai suferinţei atunci când o întâlnesc.

Încheiem cu un ultim exemplu de empatie care poartă semnul quijotesc şi care, după cele expuse mai sus, nu mai are nevoie decât să fie reliefat. Dacă în faţa suferinţei trupeşti, prin violenţă, protagonistul se vede obligat de codul pe care îl urmează să acţioneze, în acelaşi timp, el nu rămâne indiferent nici ca martor al zbuciumului interior: „...mă gândeam să vă dau ajutor a o plânge şi a o jeli cât m-oi pricepe mai bine, căci e, totuşi, mare mângâiere la vreme de restrişte să te afli lângă cineva pe care să-l doară inima pentru tine”[283].

O altă tipologie, între figurile care prind viaţă în romanul lui Cervantes, este cea a hangiului. Cu psihologie predictibilă şi atitudine de multe ori batjocoritoare, inclusiv în relaţia cu eroul nostru, Cervantes insistă în sublinierea unor detalii care ne atrag atenţia în mod special. Dacă pentru don Quijote, romanele de aventuri au reprezentat o pulsiune de viaţă, prin scindarea şi

[282] Cervantes, *op. cit.*, p. 287.
[283] *Ibidem*, p. 306.

naşterea unei noi conştiinţe, pentru hangiu, un alt cititor împătimit, rezultatul lecturii este ceea ce ar putea fi considerată ca o stare normală. Nu ni se pare doar o coincidenţă faptul că hangiul se referă la romanele care au luat minţile lui Alonso Quesada cu aceeaşi pasiune. De pildă, „nu se află pe lume [...] mai desfătătoare zăbavă"[284], sau „parcă mi-au dat viaţă, nu numai mie, ci multora altora"[285]. Atunci când se adună în jurul unui cititor mai iscusit, Cervantes se apropie de un teoretician literar care explică felul în care acţionează catharsisul: „şi-l ascultăm cu atâta plăcere, că parcă ne-ar lua cine ştie ce greutate de pe suflet!"[286]. Iar, pentru a se asigura că cititorii nu pot trece cu vederea ceea ce vrea să spună în plan latent, scriitorul îl pune pe hangiu într-o ipostază rezervată exclusiv lui don Quijote, cu tot cu judecata socială, despre care am discutat deja mai sus. Cititul sau ascultatul aventurilor cavalerilor care se aruncă în lupte plini de curaj, ca forme de consum ale artei, trezesc întocmai aceeaşi *dorinţă* care la don Quijote devine reacţie şi gest: „mare chef îmi mai vine să fac şi eu la fel, şi nu m-aş mai da dus nici zi, nici noapte, când le ascult"[287].

Ceea ce pentru eroul lui Cervantes devine acţiune, dovedind prezenţa unei structuri fertile, generatoare de viaţă şi de Eros, în sensul dinamicii, care regenerează şi scoate individul din apatia existenţei, la hangiu, prototip al cititorului sau al consumatorului de artă, care se încadrează în medie, rămâne doar ca dorinţă sterilă, parte a lui Thanatos. Fascinaţia în faţa textului se opreşte la graniţa care trece spre ridicol. Un copil mânuind o sabie invizibilă este ceva natural, dar un adult care se angajează într-un comportament similar provoacă reacţii violente de judecată şi de valorizare socială. Astfel, şi cei doi autori ai samizdatului în biblioteca lui don Quijote încearcă să impună inchizitorial acelaşi regim şi hangiului, pentru simpla vină de a avea câteva cărţi pe care autorii epurării le apreciază oricum în strat latent. Reacţia celui care îşi apără biblioteca şi fantasmele pe care ea le provoacă ridică o nouă şi esenţială întrebare: unde se ascunde cu adevărat nebunia? Şi asta pentru că protagonistul romanului devine arhetip al Erosului prin *renaşterea* sa într-o formă şi conştiinţă nouă, superioară moral, pe când hangiul este

[284] *Ibidem*, p. 424.
[285] *Ibidem*.
[286] *Ibidem*.
[287] *Ibidem*.

blocat în reverii şi gata să renunţe tocmai la o parte din el pentru ele: „mai bucuros aş lăsa să-mi fie dat pe foc un copil decât să las pradă flăcărilor pe vreunul..."[288]. Alte personaje identifică în tipologie riscul derapajului quijotesc încât afirmă cu îngrijorare că „ – Nu mai are mult gazda noastră până s-ajungă un al doilea don Quijote".[289] Cu toate acestea, drama se arată sub forma completei alienări a indivizilor în relaţie cu alteritatea. Hangiul se dovedeşte încă de la bun început un caracter obtuz, care alege batjocura de câte ori se iveşte un prilej, iar cei care îl judecă se aseamănă cu don Quijote, şi, neînţelegând metafizica alegerii cavalerului, caută să-l îndrepte cu orice preţ, plasându-se singuri într-o postură de superioritate spirituală. Cu toate acestea, hangiul nu este singur în *plăcerea textului*, după cum putem găsi chiar mai multe indicii în acest sens. Astfel, diferite personaje cu care cavalerul interacţionează consideră atât de blamatele romane de aventuri ca adevărate capodopere, „parcă-ţi unge sufletul cu miere când auzi"[290]. Şi femeile se dovedesc cititoare împătimite şi unele chiar au experimentat, prin intermediul fanteziei, trăirile şi pasiunile specifice literaturii cavalereşti.

Ne întoarcem astfel la conceptul de joc, ca mimare a realităţii care, în anumite condiţii, este acceptat social. Un număr crescut de oameni par a-şi uni forţele pentru readucerea acasă a celui care şi-a propus să reînvie tagma cavalerilor rătăcitori. Între ei şi o tânără femeie care acceptă să joace un rol, de domniţă neajutorată, pentru a-l atrage într-o cursă tămăduitoare pe cavaler. Asumarea unui rol care să se încadreze în realitatea subiectivă a cavalerului are la bază tot o experienţă cu literatura pentru că „ea citise multe cărţi de cavalerie şi cunoştea bine stilul în care obişnuiau domniţele nemângâiate să ceară hatârul cavalerilor rătăcitori"[291].

4.3. *Naşterea* lui don Quijote şi arhetipul matern

Există în scindarea care îi permite lui don Quijote să iasă în lume o serie de sugestii care trebuie corelate cu pulsiunea de viaţă, aşadar, cu Erosul. Relaţia lui Quesada cu cărţile şi nevoia

[288] *Ibidem*, p. 426.
[289] *Ibidem*, p. 428.
[290] *Ibidem*, p. 425.
[291] *Ibidem*, p. 388.

de a le citi ca pe fapte de viaţă în care crede din ce în ce mai mult şi din care îşi doreşte să facă el însuşi parte are la bază un teren fertil, constituit din structura psihică şi socială a cititorului. Bărbat, „ca la vreo 50" de ani, după cum arată Cervantes şi, mai important decât asta, singur. Tocmai singurătatea şi liniştea care o însoţeşte mai totdeauna facilitează şi pregătesc naşterea unui nou om caracterizat prin opusul celui pe care îl înlocuieşte. Vârsta nu mai reprezintă un factor în momentul în care personalitatea lui Quesada este suprimată, iar singurătatea îşi găseşte alinare în scutierul Sancho Panza pentru universul terestru în care trăieşte don Quijote, dar şi în plăsmuirea unei imagini feminine inaccesibile, Dulcinea.

Există o gradaţie sau o evoluţie lentă în tot ce înseamnă *naşterea* lui don Quijote care începe din momentul în care literatura plantează în cititor un embrion aflat în dezvoltare odată cu trecerea timpului. Scriitorul surprinde cele mai importante etape simbolice care anunţă metamorfoza cititorului de romane, iar botezul calului pare legat de cel al stăpânului, pentru că „schimbându-se starea stăpânului său, trebuia să i se schimbe şi lui numele..."[292]. Starea despre care vorbeşte Cervantes că s-ar fi schimbat este, de fapt, cea mai intimă şi mai subiectivă dintre trăiri, metoda şi criteriile de receptare a lumii şi a sinelui, motiv pentru care vechiul nume devine nu doar inutil, ci şi opus chiar noii personalităţi apărute. „Nou născutul" cavaler nu se grăbeşte decât în a porni la drum în căutarea aventurilor, pe când în găsirea numelui care să îl reprezinte stăruie cu multă răbdare, sugestie a importanţei ritualice a momentului: „...şi-şi mai bătu capul cu asta încă opt zile, iar la capătul lor hotărî să se numească *don Quijote*..."[293].

Romanul de familie începe cu adevărat aici, în punctul în care bărbatul atinge un climax în trăire şi se lasă pradă inconştientului şi nevoii de a-şi plăsmui o istorie şi o viaţă nouă. Să ne amintim de clasificarea strălucită propusă de Marthe Robert literaturii şi, mai ales, romanului! Suntem în proximitatea *Copilului găsit*, atât prin naşterea miraculoasă a eroului cavaler, cât şi prin misterul care planează în general în cele două volume care alcătuiesc epopeea *Cavalerului Tristei Figuri*. Interiorizarea şi închiderea în sine, la care don Quijote apelează adesea, pentru

[292] *Ibidem*, p. 77.
[293] *Ibidem*, p. 78.

meditaţie sau pentru „rugăciune” (deoarece chiar şi gândurile la domniţa inimii sale seamănă mai degrabă cu rugăciunea) amintesc de tipologia Copilului găsit.

Numele ales calului ne mai arată ceva şi despre natura afecţiunii lui don Quijote, dar şi despre relaţia sa cu lumea obiectivă. După un lung travaliu ajunge la numele Rocinante, despre care traducătorul primului volum al romanului ne spune că este un „nume derivat de la *rocin* (mârţoagă)”[294]. Ca şi perceperea propriei corporalităţi, eroul este perfect lucid de felul în care percepe informaţiile, iar diferenţa esenţială faţă de lumea în care trăieşte ţine de modul de interpretare a acestora. Pe de altă parte, curajul sau nebunia cavalerului ţine de alegerea interpretării pe care o dă lumii. El are toate informaţiile necesare, dar alege să le supună unei viziuni diferite.

La fel de importantă este şi alegerea imaginii celei căreia „să-i dea titlul de stăpână a gândurilor lui”[295]. Se opreşte astfel la o ţărancă tânără de care a fost îndrăgostit, fără ca ea să ştie măcar de existenţa lui, după cum precizează scriitorul. „O chema Aldonza Lorenzo”[296] dar, ca şi în cazul său, numele real devine insuficient pentru misiunea în care pleacă şi „se hotărî să-i spună Dulcinea del Toboso [...] cum i se părea lui, mângâios la auz, ieşit din comun şi plin de tâlcuri adânci”[297]. La fel de plin de semnificaţie este şi felul în care cavalerul îşi dă seama că are nevoie, ca orice cavaler, de un imago feminin spre care să-şi îndrepte toate binefacerile şi actele sale de vitejie. Un obiect de adoraţie trebuie să existe pentru posibilitatea în care găseşte un uriaş pe care să-l înfrângă, „să am cui îl trimite să se înfăţişeze drept ofrandă [...] dinaintea dulcii mele stăpâne...”[298], după cum gândeşte eroul. Uriaşul învins şi lăsat în viaţă ar urma să dea mărturie domniţei despre vitejia lui don Quijote şi să-şi pună viaţa la dispoziţia ei. În acest context apare şi decizia protagonistului de a-şi proiecta o imagine feminină în toate aventurile sale.

Faptul că este aleasă, pentru distinsul rol de domniţă, o ţărancă de care Alonso Quesada ar fi fost îndrăgostit nu ne miră, ci, dimpotrivă, reprezintă aproape un truism, în lumina celor discutate până aici în legătură cu activitatea fantasmatică a

[294] Ion Frunzetti, în *Ibidem*, p. 78.
[295] Cervantes, *op. cit.*, p. 79.
[296] *Ibidem*.
[297] *Ibidem*.
[298] *Ibidem*.

copiilor. Pentru că despre copii pare să vorbească şi Cervantes, cel puţin în privinţa naturii iubirii pe care hidalgoul i-a purtat-o Aldonzei Lorenzo. Registrul infantil pare să fie un imperativ metaforic, legat de evoluţia rapidă a lui Alonso spre statutul de cavaler, prin arderea tuturor etapelor, specifică activităţii ludice. Am folosit expresia „nou născut", la care vom aduce o serie de argumente, tocmai pentru că don Quijote este în postura unui individ nou intrat într-o formă de viaţă complet diferită de cea pe care a avut-o. Însăşi pasiunea resimţită, la adăpostul distanţei, pentru o femeie dintr-o localitate vecină stă mărturie despre o anumită imaturitate a celui care devine salvator şi luptător în numele unei femei şi pentru bine în general.

În privinţa nevoii unui destinatar care să primească dovezile sale de curaj şi de iscusinţă, ne aflăm pe terenul manifestării Erosului. Freud a scris *Despre un anumit tip de alegere a obiectului la bărbat*, în 1910, şi a identificat câteva tipuri psihologice specifice ale bărbatului îndrăgostit. Al patrulea tip corespunde întru totul felului în care cavalerul se raportează la orice înseamnă *imago feminin*, prin tendinţa „de a o *salva* pe cea iubită"[299] sau de a-i salva renumele. După cum don Quijote reprezintă un arhetip uman, nu ne aşteptam ca eroul să se poată integra doar într-o categorie dintre cele, oricum limitate, identificate de Freud. Al treilea tip de îndrăgostit pune femeia în locul unui „obiect de iubire de cea mai înaltă valoare"[300], iar relaţia va fi caracterizată de un consum psihic neobişnuit şi de manifestări compulsive, supuse mai degrabă inconştientului decât unei alegeri raţionale bazate pe sentimente asumate.

În acest context, observăm o evoluţie în atitudinea de bază a cavalerului, care îşi propune să slujească bine şi pe cea aleasă pentru a-i guverna toate faptele de vitejie. Astfel, chiar dacă gândurile i se îndreaptă, înainte de o bătălie, mai de fiecare dată spre Dulcinea, eroul se vede furat de iluzia marilor nume care au rămas în istorie prin fapte de război. Folosim cuvântul „furat" pentru că în contextul lui *imago christi* un asemenea raţionament aminteşte de superficialitatea şi vanitatea celor care se ascundeau în spatele unor principii. Protagonistul cade aşadar în ispita istoriei şi îşi doreşte să poată avea şansa unei aventuri

[299] Sigmund Freud, *Opere*, Vol. VI, *Studii despre sexualitate*, Traducere din limba germană şi note introductive de Rodica Matei, Bucureşti, Editura Trei, 1999, p. 165.
[300] *Ibidem*.

pe măsura celor întâlnite în legende: „... o ispravă prin care-mi voi câştiga nume veşnic şi faimă pe toată faţa pământului”[301]!

Am afirmat deja, în mai multe rânduri, că don Quijote este pus, fără ocolişuri şi deliberat de către scriitor, în ipostaze infantile. Şi asta parcă pentru a reprezenta o confirmare a faptului că scriitorul poate fi comparat în activitatea sa creatoare cu copilul care se joacă şi că don Quijote se află pe o cărare a dezvoltării personale, blocat într-o inocenţă pe care o caută şi la ceilalţi, în mod inutil.

În prima plecare, deci, exact în debutul tuturor aventurilor sale, încăpăţânat să păstreze armura şi armele pe el, în ciuda greutăţii lor, cavalerul simte nevoia firească de a mânca, „căci truda şi greutatea armelor nu pot fi răbdate fără sprijinul stomacului”[302]. Înarmat în cel mai hazliu mod şi încercând să mănânce „nu putea să ducă nimic cu mâna lui la gură dacă nu-i dădea altul îmbucătura, aşa că una din cele două doamne îi împlinea această nevoie”[303]. Sugestiile comportamentale ale copilăriei sunt destul de clare, în încăpăţânarea cu care refuză să oprească un joc abia început şi aşteptat de mult timp şi în faptul că este pur şi simplu hrănit. Atitudinea lui, dincolo de latura extrem de savuroasă, specifică întregului roman, este la fel de grăitoare. Astfel, „el primea răbdător toate acestea...”[304], întocmai ca un copil care se vede prins între două pulsiuni esenţiale pentru el: jocul şi nevoia de a mânca.

Copil ~ salvator nu reprezintă o ecuaţie care trebuie înţeleasă prin excluderea uneia dintre cele două instanţe. Cel puţin la nivel psihologic, universul ludic al copiilor şi mai ales al băieţilor, este aglomerat cu mituri şi exemple moderne oferite de cinematograf sau chiar de literatură în care se induce ideea de salvator sau cea de erou. Nici filonul creştin nu face diferenţă ci, din contra, promovează aceeaşi imagine a *fiului trimis pentru a salva lumea*. Aici avem în vedere două aspecte importante ale epopeii lui don Quijote: *arhetipul matern* şi cel al *Mântuitorului*.

Cu toate că protagonistul lui Cervantes îşi plăsmuieşte imaginea Dulcineei pentru a-i servi tot lui, ca destinatar al tuturor acţiunilor sale, domniţa începe să se arate în scurt timp ca o reprezentare superioară femeii adorate. Astfel, prin repetiţie, se

[301] Cervantes, *op. cit.*, p. 320.
[302] *Ibidem*, p. 87.
[303] *Ibidem*.
[304] *Ibidem*.

formează un tipar prin care cavalerul apelează la proiecţia celei care îi stăpâneşte inima, după cum o afirmă chiar el în nenumărate rânduri. De pildă, „ridică ochii la cer şi, înălţându-şi gândul (pe cât se pare) la doamna şi stăpâna sa Dulcinea, rosti: - Vino-mi într-ajutor, stăpână, întru această dintâi obidă [...] şi nu mă lipsi în astă dintâi primejdie de sprijinul şi oblăduirea ta”[305]. Sau, cu ocazia altei confruntări, îl aflăm „...încredinţându-se cu trup şi suflet stăpânei sale Dulcinea, pe care o rugă să-l ajute...”[306]. Prin urmare, nu am fi primii care sugerează că Dulcinea serveşte mai degrabă ca imagine divină prin arhetipul protector al mamei. Andreea Olaru Cervatiuc pune romanul lui Cervantes în context istoric-social şi arată că era un fapt obişnuit ca trubadurii şi artiştii să colinde întreaga Europă occidentală invocând în cântecele lor o Doamnă misterioasă cu atribute neegalate. Se naşte astfel la nivel colectiv un cult al „principiului feminin al perfecţiunii [care] a fost motto-ul multor legende medievale...”[307]. Eroul invocă, aşadar, imaginea femeii adorate, nu ca iubită, ci ca imagine divină, protectoare.

În acest cadru, se cuvine să reamintim că C. G. Jung rămâne cel mai important cercetător al simbolurilor inconştientului colectiv prin analiza a două tărâmuri aglomerate de diferite manifestări arhetipale: mitologia şi inconştientul. Pentru psihanalist, simbolul mamei este de obicei însoţit de unul al renaşterii, după cum arată şi în *Simboluri ale transformării*[308]. Din concluziile jungiene vedem mai clar că don Quijote are nevoie în aventura sa, nu de iubire, pe care nici nu o urmăreşte sub nici o formă, ci de imaginea inconştientă a maternităţii, motiv pentru care Dulcinea reprezintă în acelaşi timp o manifestare a Erosului, dar şi una care aparţine mai degrabă pulsiunii de moarte. Dragostea este una sterilă, iar femeia este încă de la început inaccesibilă, tocmai prin rolul pe care trebuie să-l îndeplinească în economia relaţiei cavalerului cu noua sa realitate şi viaţă. „Separarea fiului de mamă semnifică despărţirea omului de inconştientul animalului”[309], susţine Jung,

[305] *Ibidem*, p. 92.
[306] *Ibidem*, p. 130.
[307] Andreea Olaru Cervatiuc, *op. cit.*, p. 182.
[308] C. G. Jung, *Eroul şi arhetipul mamei (Simboluri ale transformării 2)*, Traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Bucureşti, Editura Universitas, 1999, p. 45.
[309] *Ibidem*, p. 119.

fără a face nici măcar o singură referire la romanul sau protagonistul lui Cervantes, care pare să reprezinte fidel relaţia de dependenţă cu imagoul matern, protector. Pentru Jung, o singură operă artistică sau chiar un vis, încifrează informaţii cu caracter general pentru întregul grup, prin prezenţa arhetipurilor şi a temelor cu un conţinut mitologic latent. „Călătoria înseamnă parcurgerea drumurilor fără ţel, de aceea semnifică totodată o căutare şi o transformare..."[310], susţine Jung în *Psihologie şi alchimie*, ceea ce luminează mai bine evoluţia şi cristalizarea scopurilor în care don Quijote a plecat în căutarea aventurilor. Nu destinatarul sau gloria eternă, ci *transformarea* şi capacitatea de a *reînvia* sub formă nouă pare să fie mesajul latent, ascuns în spatele umorului cu care fiecare aventură a cavalerului este descrisă.

Transformarea, în viziunea alchimiei, este atribuită în primul rând unui element care a constituit şi simbol religios implicit – *Mercur*. Fiind înţeles ca argint-viu, pentru că „este compus dintr-un *cerc* feminin şi o *cruce* masculină, sugerând conjuncţia a două elemente..."[311], se explică mai uşor nevoia prezenţei domniţei în planul mental al celui aflat în călătorie şi, ca urmare, în plin proces de metamorfoză. Nu este suficientă o simplă afirmaţie pentru a susţine că don Quijote propune, prin informaţiile latente ale textului, o viziune asupra *imago christi* şi a procesului de transformare care este premergător şi necesar marii treceri, adică morţii. Ne întoarcem la Jung, care preia o imagine din *Tractatus duo egregii de Lapide philosophorum* (1676), unde este reprezentat „Mercurius tricephalus ca anthropos" care stă aşezat pe o sferă cu un simbolism extrem de complex. Un om gol, legat la ochi, urmează un animal care îl conduce pe un drum nearătat. După cum am arătat mai devreme, separarea de mamă aduce şi o distanţare a individului de inconştientul animal, ceea ce nu se întâmplă nici în reprezentarea grafică a lui Mercur, nici în romanul lui Cervantes. Ca urmare, nu ne vom limita doar la imaginea din 1676 în acest proces argumentativ, ci vom reliefa din textul literar şi câteva

[310] *Idem*, *Opere complete*, Volumul 12, *Psihologie şi alchimie. Simboluri onirice ale procesului de individuaţie. Reprezentări ale mântuirii în alchimie*, Traducere de Carmen Oniţi şi Maria Magdalena Anghelescu, Bucureşti, Editura Universitas, 1998, p. 77.

[311] Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase şi arhetipurilor culturale*, Timişoara, Editura Învierea, 2007, p. 22.

sugestii surprinzătoare, deşi aparent fără semnificaţie. Încă de la prima sa plecare şi de la debutul textului, în Capitolul II, îl vedem pe don Quijote cum îşi urmează drumul „lăsându-se în voia calului, să aleagă el ce cale i-o plăcea”[312], sau, mai târziu, „lăsându-se în voia lui Rocinante, căreia voia stăpânului său i se supunea...”[313] şi, din nou, „nu-şi mai bătu capul să vadă încotro merge, lăsându-se în voia lui Rocinante, adică luând calea pe care o putea alege calul”[314]. În multe dintre scenele dinamice, în care se porneşte la drum, cavalerul alege să nu ia nici o decizie în privinţa destinaţiei, cel puţin la nivel conştient. El nu se desparte de imagoul matern, protector, şi rămâne întotdeauna în proximitatea instinctului de tip primar care-i dictează paşii în toate aventurile. Prin acţiunea de a nu alege direcţia, cavalerul, de fapt, alege, doar că în mod mai puţin convenţional. Simbolic, instinctul animalului preia sau substituie voinţa civilizatoare a stăpânului într-o inversare de roluri care trebuie înţeleasă cu ajutorul psihologiei analitice şi a arhetipologiei.

Edward Kelley, *Tractatus duo egregii, de Lapide philosophorum* (1676)
în C. G. Jung, *Psihologie şi alchimie*

Mercur cu trei capete, domnind peste imaginea omului condus de animal, din studiul lui Jung, devine un indiciu important în semnificaţia unui roman despre care s-au scris pagini imposibil de numărat şi de cercetat. În primul rând ne atrage atenţia imaginea de fundal, unde peisajul montan

[312] Cervantes, *op. cit.*, p. 81.
[313] *Ibidem*, p. 268.
[314] *Ibidem*, p. 299.

sugerează călătoria pe care omul şi-o asumă prin renunţarea la vedere şi la orice înseamnă decizie în privinţa destinaţiei. Patru elemente care ţin de stare alcătuiesc prezenţa omului în schiţa din 1676: acesta păşeşte, confirmare că se află într-o călătorie, este gol, confirmare a instinctualităţii care-i guvernează lumea, pare că se roagă prin poziţia mâinilor îndoite şi împreunate, ceea ce ne aminteşte de felul în care evocă don Quijote imaginea Dulcineei şi, în cele din urmă, cel mai important detaliu, central, este legat la ochi.

Ne gândim la ochi, inclusiv prin povestea regelui Oedip, care-şi scoate deliberat ochii, interpretându-i ca porţi de acces cu dublu sens între lume şi conştiinţă. Ochii, ca ferestrele casei, permit nu doar accesul luminii, atât de importantă vieţii şi specifică stării de veghe din timpul zilei, dar şi obţinerea informaţiilor fără a părăsi intimitatea şi siguranţa casei. Închiderea lor aduce un obstacol fundamental în relaţia cu lumea externă, dar ar putea facilita o apropiere mai mare de propriul sine după cum sugerează şi un text al unui scriitor de inspiraţie psihanalitică, *Cu ochii larg închişi*[315], despre care am discutat pe larg într-un alt studiu, *Simboluri în literatură* (2016). Închiderea ochilor sugerează nu doar întunericul, ci şi activitatea onirică specifică somnului, în care balanţa puterilor este înclinată vădit spre inconştient. Tot ce este obiectiv, prin intermediul văzului şi al relaţiei cu lumea, dispare şi lasă loc interpretării subiective care, în absenţa vederii, devine reflex.

Trebuie să ne referim şi la cele câteva simboluri care însoţesc omul în drumul său legat la ochi. În primul rând, ar trebui identificată şi discutată natura animalului care-l conduce pe om, prin trăsătura sa dominantă: urechile lungi. Fiind un desen mic şi, prin urmare, condensat, dimensiunile vor rămâne în plan secundar atunci când încercăm să-i stabilim natura, astfel că ar putea fi identificat fie cu un iepure, fie cu un măgar. Faţă de această dublă posibilitate, suntem tentaţi să vedem în primul rând un iepure, prin specificul vieţii sale nocturne care poate fi lesne asociată cu lipsa vederii omului. Ivan Evseev arată că iepurele a fost perceput de unele triburi de amerindieni ca vietate cu rol civilizator sau de *trickster*, asociat adesea lumii

[315] Arthur Schnitzler, *Cu ochii larg închişi*, Traducere din limba germană de Daniela Ştefănescu, Bucureşti, Editura Trei, 2006.

întunecate a nopţii şi a morţii[316]. Pentru a înţelege natura sa de tip *trickster* trebuie să amintim aici numele folcloristei Lucia Berdan, dar şi numele antropologului James Frazer[317]. Acest important antropolog, analizează un mit care plasează iepurele în prim plan şi care este discutat şi de Lucia Berdan în *Totemism românesc*[318]*.* Astfel, aflăm că Luna îl însărcinează pe iepure să ducă oamenilor un mesaj în privinţa nemuririi lor. Aşa cum ea dispare şi reapare pentru a lumina cerul şi oamenii vor reînvia după moarte, deci vor deveni nemuritori. Nu se ştie din ce motiv, de unde şi stigmatul de *trickster*, că nu a înţeles sau poate chiar din rea voinţă, iepurele duce oamenilor un mesaj greşit şi devine cel care stabileşte că oamenii vor fi muritori. Pedeapsa îi este să alerge la nesfârşit speriat de oamenii pe care i-a înşelat după ce a fost mai întâi pedepsit şi marcat fizic prin buza despicată. În acest context, Lucia Berdan aminteşte de unul dintre basmele româneşti ale nemuririi, *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte*, unde „eroul plecat la vânătoare, se ia după iepure şi urmărindu-l, ajunge în Valea Plângerii”[319], pierzându-şi chiar el însuşi nemurirea.

În privinţa psihologiei figurii trickster-ului, Jung este cel care aduce unele dintre cele mai importante precizări care, chiar dacă nu îl includ şi pe eroul lui Cervantes, par să îl privească în mod direct. Psihanalistul invocă incidenţa crescută a unui individ cu rol de simbol în mai toate culturile lumii – cel cu rol de prostănac: „un personaj [...] care obţine prin prostia lui ceea ce alţii nu reuşesc să realizeze nici cu cel mai mare efort”[320]. Avem aici în vedere şi o libertate totală în privinţa acţiunii pe care o remarcăm la cavaler şi în toate cazurile în care ceilalţi sunt, de fapt, prizonierii convenţiilor care le impun limite. Legarea ochilor devine o formă de libertate imposibil de experimentat de cei care se bucură de vedere, dar se limitează la ea doar pentru a intermedia relaţia cu universul. Spiritul trickster-ului mai poate fi

[316] Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 271.

[317] James Frazer, *Folclorul în Vechiul Testament*, traducere şi adaptare de Harry Kuller, Bucureşti, Editura Scripta, 1995.

[318] Lucia Berdan, *Totemism românesc. Simboluri mitice arhetipale în obiceiuri, ceremonialuri, credinţe, basme*, Iaşi, Editura Universităţii „Al. I. Cuza”, 2001, p. 61.

[319] *Ibidem*, p. 62.

[320] C. G. Jung, *Opere complete,* 9/1, *Arhetipurile şi inconştientul colectiv*, Traducere din germană de Daniela Ştefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu, Bucureşti, Editura Trei, 2014, p. 288.

intuit la individ şi în „capacitatea de a-şi schimba înfăţişarea”[321], ceea ce pare să fie la don Quijote una dintre abilităţile cele mai la îndemână, începând chiar de la marea sa metamorfoză.

Pe de altă parte, ipoteza că omul este condus de un măgar ne duce pe cărări care evocă tot o fiinţă cu rol sumbru, pentru că în India, după cum arată Evseev, „este mijlocul de locomoţie al divinităţilor funeste, iar în Egipt – gardianul sufletelor morţilor”[322]. Simbolismul este contradictoriu pentru că măgarul a fost asociat şi simplităţii, umilinţei şi cunoaşterii, prin alăturarea lui lângă imaginea lui Iisus intrând în Ierusalim. Mai mult, şi *Măgarul de aur* al lui Lucius Apuleius evocă, în opoziţie cu imaginea creştină, instincte primare, de neoprit, sau chiar o exacerbată sexualitate.

În concluzie, în orice cadru ipotetic ne-am plasa, vom observa că animalul care coordonează paşii omului trebuie înţeles ca manifestare a instinctualităţii şi a inconştientului. Don Quijote a renunţat în mod clar la folosirea ochilor în sensul comun al înţelegerii utilizării lor, astfel încât aceştia îi şi permit să vadă ceea ce nici o altă pereche de ochi nu reuşeşte pe parcursul celor două volume ale romanului. Pentru că protagonistul a descoperit o nouă dimensiune a realităţii, prin intermediul privirii sale, cu ferestrele doar pe jumătate deschise, reuşeşte să adapteze fiecare stimul exterior orizontului propriu de aşteptare şi de fantasmare. Rezultatul este o percepţie a lumii de tip hibrid unde totul are amprenta fanteziei celui care s-a renăscut ca alt om.

În imaginea identificată de Jung în *Tractatus duo egregii De Lapide philosophorum* şi considerată ca manifestarea unui arhetip, pe lângă elementul animal care îl conduce pe om mai pot fi observate, stilizate în mod simplu, două păsări. Corbi sau vulturi, orice ar fi, ele îndeplinesc aceleaşi sensuri de animale mediatori, între cer şi pământ, în cazul corbilor[323] sau de intermediari între cele două lumi, viaţă şi moarte, după cum arată şi *Enciclopedia* lui Evseev[324].

Drumul unei asemenea transformări nu poate fi asumat decât ca aventură solitară. Don Quijote devine un arhetip al călătorului care serveşte, în scurta sa trecere prin metamorfoza eroului, ca exemplu pedagogic lumii pe care o

[321] *Ibidem*.
[322] Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 354.
[323] *Ibidem*, p. 139.
[324] *Ibidem*, p. 645.

întâlneşte şi cu care încearcă să interacţioneze conform viziunii sale. Pe de altă parte, Sancho Panza este un apostol care se leapădă cu fiecare ocazie de stăpânul său, iar în final, pe patul de moarte, din fidelitate şi nu din credinţă, preia temporar optica folosită de cavaler în aventurile sale. De altfel, Cervantes îl descrie pe cel care devine scutier ca pe un „om vrednic de toată cinstea [...] dar cam sărac cu duhul"[325], care nu porneşte în aventură alături de don Quijote din convingere, ci din interes economic în urma poveştilor repetate despre câştiguri şi beneficii ale faptelor de curaj.

Ne întoarcem la arhetipul matern al Dulcineei, personaj înzestrat cu valenţe specifice unei divinităţi. Am putea găsi în figura femeii idealizate şi un imbold inconştient de tipul celor identificate de psihanaliză în *alegerea obiectului* la bărbaţi, pentru că pulsiunea vieţii şi Erosul se arată nu doar ca motoare generatoare şi regeneratoare ale vieţii, ci şi sub forma îndemnului spre curaj şi fapte ieşite din comun, doar pentru a le putea închina alesei inimii şi pentru a-i câştiga astfel dragostea. Erosul, faţă de imagoul Dulcineei, este redus la o manifestare în cel mai platonic sens al cuvântului, pentru că don Quijote nu lasă nici un moment senzaţia că relaţia cu „doamna gândurilor lui" ar putea exista şi în alt plan, decât cel asigurat de distanţa de neacoperit dintre lumea fantasmelor, unde Dulcinea există şi cea reală, unde existenţa ei se opreşte. Idealizarea firească a femeii are loc în condiţiile în care ea devine simbol matern, în primul rând, şi divin, în al doilea rând. După cum încearcă, până la urmă, chiar şi Cervantes să se asigure că cititorii, din toate categoriile, vor înţelege, fără lacune, tipul de relaţie a cavalerului cu imaginea mentală a femeii. Într-un dialog pe care don Quijote îl are cu un călător, cel din urmă încearcă (de fapt unul dintre puţinele personaje care, în ciuda spiritului ludic, dau curs unui travaliu hermeneutic al comportamentului şi sistemului de credinţe folosit de don Quijote) să înţeleagă ce se ascunde în spatele comportamentului atât de bizar afişat de cavaler. Prima remarcă este de o profunzime cel puţin curioasă pentru un drumeţ oarecare, pentru că face o comparaţie lucidă şi profundă din punct de vedere teologic, chiar între Dumnezeu şi Dulcinea. Cunoscător al romanelor cavalereşti, călătorul ştie că orice cavaler se gândeşte, înainte de a se arunca în luptă, la iubita sa şi i se încredinţează întru totul, în contradicţie vădită cu doctrina

[325] Cervantes, *op. cit.*, p. 126.

creştină care sugerează că gândurile înainte de război trebuie să fie îndreptate spre Dumnezeu. Concluzia este pe cât de abruptă, pe atât de incitantă pentru don Quijote: „...mi se pare că miroase puţintel a treabă păgânească”[326].

Drumeţul nu are cum să înţeleagă tipologia „iubirii” pe care o experimentează eroul şi nevoia ca ea să existe în economia procesului de transformare a omului. Într-un anumit fel, Cervantes şi don Quijote, în egală măsură, sunt suspectaţi că nu înţeleg complet prezenţa feminină desexualizată din gândurile cavalerului. Răspunsul cavalerului arată întocmai asta şi pare potrivit şi pentru o situaţie în care un pelerin se roagă unei icoane făcătoare de minuni. În opinia sa, intră în firescul lucrurilor ca „orice cavaler rătăcitor [...] să ridice spre ea privirile, galeş şi drăgăstos, ca şi cum i-ar cere din ochi să-l susţină şi să-i fie prielnică în isprava pe care o făptuieşte, [...] e legat să murmure anume cuvinte printre dinţi, şi prin care să i se încredinţeze...”[327]. Astfel, înţelegem şi mai bine importanţa prezenţei unui imago feminin când don Quijote afirmă că dragostea pentru un cavaler este „tot atât de firesc şi de trebuincios [...] cum este pentru cer să aibă stele”[328].

Despre simbolismul matern trebuie să discutăm şi în relaţie cu tipologia omului simplu, a drumeţului, dar şi a lui Sancho Panza, scutierul purtător al valorilor sociale de bază sau superficiale. El nu face decât să reacţioneze în faţa discursului cavalerului, de asemenea plin de semnificaţii simbolice. Don Quijote pune în slujba unei domniţe, aproape cu exclusivitate, orice gest de curaj sau orice victorie a unui cavaler: „toate acestea se întorc spre mai marea ei laudă...”[329]. Mai departe ne convingem că atât Dulcinea, cât şi orice imago feminin, reprezintă cristalizări ale figurii Fecioarei Maria sau, în orice caz, ale unei imagini cu valenţe divine: „...e mare cinste pentru o domniţă să aibă cât mai mulţi cavaleri rătăcitori care s-o slujească, fără să meargă cu gândul mai departe decât la a o sluji...”[330].

Se construieşte treptat ideea unui cult religios care are în centru, desigur, o figură feminină. Sancho Panza ne întăreşte ipoteza şi confirmă cuvintele şi „acuzele” drumeţului: „ – Din

[326] *Ibidem*, p. 174.
[327] *Ibidem*.
[328] *Ibidem*, p. 175.
[329] *Ibidem*, p. 418.
[330] *Ibidem*.

predici am auzit [...] că o dragoste ca asta se cuvine să-i purtăm Mântuitorului nostru, pentru el însuşi..."[331]. C. G. Jung aduce asupra subiectului, dar din perspectiva particularităţii psihicului, şi nu a literaturii, o serie de consideraţii valoroase. Cum literatura şi textul devin oglinda trăirii inconştiente, vedem în cuvintele psihanalistului un conţinut important şi semnificativ pentru ipoteza propusă. Vidul de conştiinţă, afirmă Jung, „este provocat de o cufundare în inconştient a libidoului"[332], ceea ce, aplicat vieţii şi evoluţiei cavalerului, explică întru totul de ce Alonso Quesada nu este căsătorit şi duce o viaţă de burlac în care alege pueril să iubească, de la distanţă, o necunoscută şi să-şi alimenteze fantasmele cu romane de aventuri. Libidoul, considerat de Jung extrem de important în economia aparatului psihic uman, iar de Freud, ca vital, este uneori îndepărtat din spaţiul conştientului, ceea ce duce la activarea unor trăiri de natură religioasă, care compensează absenţa lui. Astfel, „prin evlavie, adică prin cufundarea libidoului în inconştient, complexul copilăriei este reactivat [iar] fanteziile izvorâte din această reactivare prilejuiesc apariţia divinităţilor paterne şi materne, ca şi trezirea raporturilor religioase filiale faţă de Dumnezeu şi a sentimentelor infantile corespunzătoare"[333].

A proiecta asupra textului şi a profilului Dulcineei imaginea unei divinităţi, mai ales, înzestrată cu trăsătura fundamentală a maternităţii, înseamnă că don Quijote, la rândul său, are o serie de trăsături care, în ciuda violenţei invocate (justificabile prin registrul ritualic în care apare agresivitatea), atrag o serie de atribute specifice deităţii, despre care ne-am propus să discutăm în următorul subcapitol.

4.4. *Imago christi* între cele două pulsiuni

Pentru început, vom considera că orice încercare de a stabili supremaţia uneia dintre cele două pulsiuni, Eros şi Thanatos, determină o îndepărtare nefericită de opera literară şi de înţelegerea felului în care pulsiunea de moarte şi cea de viaţă acţionează. *Don Quijote de la Mancha* face parte din categoria textelor care au devenit, după cum a afirmat G.

[331] *Ibidem*.
[332] C. G. Jung, *Tipuri psihologice*, p. 137.
[333] *Ibidem*.

Călinescu, „obiectul unei exegeze multilaterale şi o mină de interpretări”[334].

Miguel de Unamuno îl numeşte pe don Quijote, „Cavalerul Credinţei”[335] şi, în analiza primului capitol al romanului, observă lipsa de informaţii cu privire la cine a fost Alonso Quesada, copilăria, tinereţea sau, în general, neamul său. „Misterul” cu care Cervantes a învăluit originile celui care devine cavalerul unei dreptăţi neînţelese de nimeni şi batjocorită cu fiecare ocazie, ni se pare o formulă construită deliberat pentru a fi în armonie cu un alt „mister”, de această dată, cronologic, din viaţa lui Hristos, despre care nu se oferă nici o informaţie cu privire la optsprezece ani din viaţa sa.

Astfel, maturitatea reprezintă un indiciu fundamental pentru susţinerea analogiei între cele două figuri, pentru că aşa cum Mântuitorul apare la vârsta de 30 de ani pentru a-şi începe lucrarea şi propovăduirea cuvântului vieţii, nu înainte de această vârstă simbolică, don Quijote are toate datele unei maturităţi mentale[336], atât de necesare misiunii sale neobişnuite. Unamuno observă că alegerea de a porni în aventura văzută ca nebunie apare doar în contextul vârstei care ar garanta înţelepciunea şi bunătatea: „nu a fost un copilandru care se aruncă aşa, nebuneşte şi prosteşte, într-o aventură necunoscută, ci un bărbat cuminte şi înţelept...”[337].

Cu privire la aceste aspecte, G. Călinescu observă felul subiectiv şi adesea exagerat în care Unamuno receptează opera lui Cervantes şi, mai ales, pe cel mai cunoscut erou al său. „În numele lui don Quijote, Unamuno profesa un naţionalism, o speranţă în insubstituibilitatea Spaniei pe lume...”[338], afirmă istoricul şi criticul literar în analiza demersului analitic al lui Miguel de Unamuno. Eseistul şi filosoful spaniol se plasează în contradicţie totală cu tezele susţinute de noi, de pildă, prin natura referirilor la simbolismul şi semnificaţia scenelor în care calul este cel care alege drumul. Pentru Unamuno prin cal

[334] George Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, p. 272.

[335] Miguel de Unamuno, *Viaţa lui don Quijote şi Sancho*, p. 69.

[336] Imaginându-ni-l pe don Quijote mai tânăr, considerăm că ceea ce este numită sminteală sau nebunie s-ar fi transformat, în cazul unui bărbat tânăr, într-o bufonerie sterilă şi sfidătoare sau o psihologie a Bastardului care, extravertit şi dezinhibat, provoacă toate normele sociale doar de dragul de a le combate.

[337] Miguel de Unamuno, *Viaţa lui don Quijote şi Sancho*, p. 74-75.

[338] George Călinescu, *op. cit.*, p. 279.

lucrează, de fapt, Dumnezeu şi reprezintă deschiderea cavalerului şi încrederea lui în divinitate: „ca şi Iisus Hristos [...] era gata pentru tot ce întâmplarea i-ar fi scos în cale”[339] sau, alteori, indiferenţa în privinţa drumului pe care merge şi încredinţarea alegerii calului reprezintă „una din dovezile de adâncă umilinţă şi supunere faţă de voia lui Dumnezeu”[340]. Nu putem împărtăşi ipotezele filosofului spaniol din motivele invocate deja în subcapitolul anterior, însă vedem, fără îndoială, un *imago christi* în transformarea bărbatului în cavaler a cărui misiune aminteşte prea mult de cea a Mântuitorului.

Mai mult, G. Călinescu oferă chiar o perspectivă obiectivă şi surprinzătoare în privinţa viziunii lui Unamuno şi a romanului lui Cervantes, când afirmă că faptele cavalerului au amprenta unui sfânt, dar cu toate astea „tot ce face, face din vanitate”[341]. Se referă aici nu doar la faptul că don Quijote predică şi practică în acelaşi timp o abţinere, mai degrabă parţială, de la mâncare, ci şi la faptul că toate aventurile sale trebuie să fie cunoscute şi ţinute minte într-o memorie colectivă. Ca urmare, Călinescu concluzionează că „opinia publică este totul pentru don Quijote”[342]. Tot aici, criticul şi istoricul literar român se referă şi la „donemania” care înnobilează numele născocit al lui Quijano sau Quesada. Imediat ce îşi atribuie atât de cunoscutul „don” înaintea numelui, este gata să înnobileze şi pe toţi ceilalţi, mai ales pe femei, care, arareori în roman, ar merita cu adevărat o asemenea titulatură. Suntem gata să punem în contextul potrivit consideraţiile lui G. Călinescu şi să arătăm că vanitatea nu trebuie discutată în raportul ei cu faptele care afectează şi influenţează un univers obiectiv, manifest. Toate isprăvile cavalerului fac parte dintr-o lume interioară, subiectivă, nu mai puţin reală decât cea care îl judecă şi îl valorizează atât de aspru de fiecare dată.

Cu adevărat, eroul vorbeşte adesea despre tainele cavaleriei şi despre cum ar putea şi ar trebui să trăiască în condiţii similare pustnicilor. Călinescu citează un fragment potrivit care, deşi poate denota vanitate, este completat în dialogul următor de o atitudine cu mult mai flexibilă. În cercetarea criticului român este specificat doar atât: „se privează de

[339] Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 81.
[340] *Ibidem*.
[341] George Călinescu, *op. cit.*, p. 257.
[342] *Ibidem*, p. 258.

mâncare însă pentru că «es honra de los caballeros andantes no comer en un mes»„[343]. Fragmentul, din ediţia care ne-a servit cercetării de faţă, tradus, este următorul: „... e o mândrie a cavalerilor rătăcitori să nu pună nimic în gură câte-o lună"[344], completat de „iar când e vorba de mâncat, să se îndestuleze din puţinul ce le pică mai la îndemână"[345]. Mergem în sens invers lecturii, mai sus, şi vedem că explicaţiile cavalerului sunt provocate de cuvintele lui Sancho Panza care proiectează în mod deosebit de abil asupra stăpânului său propriile dorinţe: „ – Am o ceapă şi-o pişcătură de brânză [...], dar asta nu-i mâncare de obrazul unui cavaler atât de viteaz ca luminăţia-ta"[346]. Vedem în cuvintele scutierului, dincolo de încercarea de manipulare pentru a obţine cumva pentru sine o masă mai bună, vanitatea la care se referea Călinescu, într-o fază embrionară, şi care provoacă o reacţie la don Quijote, sub forma unui discurs care angajează imaginea cavalerului ideal la nivel pur teoretic. Dincolo de faptul că supravieţuirea doar cu ierburi este imposibilă pentru cel care a citit doar despre asta în romanele de aventuri, don Quijote se şi îmbolnăveşte la un moment dat încercând o reţetă secretă pentru oblojirea rănilor. Dacă lui îi face rău, scutierul aproape trage să moară în urma fierturii din ierburi! Dacă Sancho proiectează ceea ce simte şi vede el normal pentru un hidalgo, cavalerul proiectează şi se fereşte pe cât posibil de orice imagine a comodităţii şi a bogăţiei. Modelul teoretic de cavaler, ca modelul oferit de Hristos, este un deziderat la don Quijote, un ţel spre care caută cu fiecare aventură în care se angajează şi pe care, de fiecare dată, pare să o piardă.

Dar, nu poate fi vorba despre nici o urmă de vanitate în spaţiul mental al eroului şi din încă multe alte motive. Primul, şi cel mai evident, pentru că însăşi protagonistul acceptă înţelepciunea poporului purtată de scutier: „ – Nu spun nici eu, Sancho, [...] că-i neapărată nevoie ca un cavaler rătăcitor să nu mănânce altceva decât uscături de astea; [...] eu susţin doar că hrana cea mai obişnuită a cavalerilor rătăcitori erau asemenea fructe, şi niscai ierburi..."[347]. Apoi, în următorul capitol, de parcă Cervantes urmăreşte întocmai să arate în ce fel îşi propune şi în

[343] *Ibidem*, p. 257.
[344] Cervantes, *op. cit.*, p. 151.
[345] *Ibidem*.
[346] *Ibidem*, p. 151.
[347] *Ibidem*, p. 152.

ce măsură reuşeşte să urmeze un model, cei doi eroi, cavaler şi scutier, sunt surprinşi profitând în egală măsură, fără nici o distanţă oferită de titlu, de ospitalitatea unor păstori de capre. Orice ar fi în comportamentul lui don Quijote, este departe de vanitate, pentru că şi păstorii îi privesc pe cei doi cu o oarecare curiozitate şi mirare: „...înfulecau cu mare poftă, simţindu-se foarte în largul lor, bucăţi de pastramă mari cât pumnul. După ce se ghiftuiră toţi ca la lăsata secului de carne, puseră deasupra pieilor de oaie un morman de ghindă dulce, alături de care trântiră o jumătate de roată de caş sărat..."[348]. Prin urmare, ceea ce Călinescu vede ca vanitate, în cuvintele unui om, scoase din context, şi care urmăresc un tipar uman superior, pentru noi devine însăşi misiunea lui don Quijote, în formă latentă. Eroul ştie foarte bine ce anume trebuie să fie şi unde sau cum să ajungă, dar metamorfoza care vine atât de uşor în mediul natural sau chiar la Kafka, în strălucita poveste a lui Gregor Samsa, este aproape un coşmar pentru cel care trebuie să o suporte conştient, pentru că don Quijote devine, asemeni lui Hristos, arhetipul suferinţei conştiente, produse prin orice schimbare radicală a stării.

Am afirmat deja că figura eroului poate fi asociată cu cea a Mântuitorului. Asocierea numelui cu un „don" nemeritat ni se pare că nu face decât să contribuie decisiv la apropierile dintre cele două imagini. De pildă, după cum afirma Călinescu că „donemania este luată în deriziune pretutindeni în istoria Cavalerului Tristei Figuri"[349], *Noul Testament* stă mărturie pentru un comportament similar cu care Hristos este întâmpinat în multe împrejurări. Don Quijote, ca şi Hristos, vede în toate împrejurările lipsite de pericol şi de nevoia de a îndrepta o nedreptate, doar ce-i mai bun. Într-un han poate vedea un castel, în femei simple sau chiar uşuratice vede domniţe demne de toată preţuirea, iar în cele mai murdare aşternuturi, paturi sau haine, cele mai deosebite materiale şi croieli. Cervantes descrie procesul care seamănă atât de bine cu reveria diurnă: „i se năluci anume că ajunsese la un castel faimos (fiindcă, aşa cum s-a mai spus, castele erau, după părerea lui, toate hanurile la care trăgea), că fiica hangiului era fiica stăpânului..."[350] sau, la

[348] *Ibidem*, p. 154.
[349] George Călinescu, *op. cit.*, p. 258.
[350] Cervantes, *op. cit.*, p. 207.

începutul aventurilor sale, când „de îndată ce văzu hanul, îşi făcu singur nălucă, închipuindu-şi-l castel cu patru turnuri şi cu coperişurile de argint strălucitor”[351]; cât despre prezenţele feminine, „i se părură două încântătoare domniţe sau două jupâniţe gingaşe, ieşite în poarta castelului ca să se desfete”[352].

Dincolo de creştinismul încifrat în comportamentul cavalerului trebuie să remarcăm şi intuiţia psihologică cu care scriitorul se foloseşte de atitudini care mult mai târziu vor deveni teorii ale relaţiilor interumane. Faptul că, don Quijote nu stereotipizează şi, ca urmare, nu are formulate prejudecăţi care să denatureze de la început calitatea de oameni a celorlalţi, îl prezintă ca un prototip uman care îşi păstrează prospeţimea tocmai pentru că, în ultimii cinci sute de ani, omenirea a lucrat intens la construirea prejudecăţilor şi a judecăţilor valorice care să adâncească prăpastia dintre etnii sau, pur şi simplu, dintre sine (perceput ca individualitate sau ca grup) şi alteritate. Prin aceasta, don Quijote devine cu adevărat Cavalerul Tristei Figuri, pentru că poartă pe scutul şi pe numele său, în toate aventurile sale, eşecul în devenire al speciei umane. Toate nedreptăţile crunte pe care femeile au fost nevoite să le suporte în Evul Mediu şi ale căror efecte pot fi resimţite la nivelul psihologiei de grup şi astăzi, se cer răscumpărate în viziunea cavalerului. După cum se spune despre Mântuitor că nu ar fi zâmbit niciodată, înţelegem mai bine şi numele care înlocuieşte treptat pe cel de don Quijote – Cavalerul Tristei Figuri.

Chiar dacă în roman predomină o viziune de tip creştin care valorizează pozitiv imaginea femeii, doar prin exagerări şi excese în folosirea lentilei religioase am putea identifica tipologii feminine care să fie mai prejos de icoana Dulcineei la care se raportează permanent cavalerul. Altfel spus, femeia este şi fiinţă sexuală în *Don Quijote de la Mancha*, după cum transpare destul de clar în Capitolul XVI şi Capitolul XVII. Asturiana Maritornes, care slujeşte într-un han pe care cavalerul îl crede, după obicei, castel, devine simbol al *Erosului* printr-un rol care are mai multe în comun cu purificarea, decât cu prostituţia, după cum remarcă Miguel de Unamuno. Pe scurt, „cărăuşul era înţeles cu ea ca noaptea aceea să se aibă bine unul cu altul, şi ea îi dăduse cuvântul că [...] vine să-l caute şi să-i facă pe plac, orişice-ar

[351] *Ibidem*, p. 83.
[352] *Ibidem*.

dori"[353]. Doar dintr-o descriere care s-ar încheia astfel orice cititor ar rămâne, fără îndoială, cu senzaţia că asturiana care muncea la han avea şi alte preocupări pentru a se întreţine. Cervantes caută în mod evident să lămurească orice înţelegere trunchiată şi completează că Maritornes are un renume cunoscut deja să nu-şi încalce sub nici o formă cuvântul în chestiuni de asemenea fel, „fiindcă se ţinea neam de hidalgo, şi nu i se părea o jignire să slugărească la han..."[354].

Prin urmare, scriitorul lasă să se înţeleagă că femeia are de cele mai multe ori un răspuns pozitiv invitaţiei bărbaţilor care trag la han pentru odihnă, ceea ce nu trebuie să permită însă şi formulări facile ori concluzii cu caracter valoric asupra ei. Unamuno reuşeşte să ofere aici o perspectivă care arată, dincolo de orice îndoială, o înţelegere profundă a cadrului filosofic în care Cervantes şi-a plasat protagonistul. „Fiţi siguri că darnica fetişcană asturiană căuta mai mult să facă decât să i se facă plăcere"[355], scrie Unamuno în analiza capitolului în care este descrisă femeia şi rolul ei în viaţa hanului, ca nod simbolic al drumurilor sau ca adevărat *axis mundi*, *mandala*, prin care oamenii trebuie să treacă pentru a ajunge la destinaţie. Romanul este şi o metaforă a drumului, o epopee care pune metamorfoza umană în context cu drumeţia şi rătăcirea, după cum vom arăta mai jos, hanul reprezentând un nod simbolic, asemeni unei porţi prin care trebuie să treacă toţi cei care vor să ajungă acasă. Drumul lui don Quijote tot într-un han începe, cu o numire pe cât de batjocoritoare, pe atât de simbolică[356].

Erosul permite manifestarea unei energii fundamentale vieţii, iar Maritornes devine simbol al pulsiunii de viaţă în romanul lui Cervantes. Gestul ei repetat trebuie înţeles, în opinia lui Unamuno, ca sacrificiu, „să nu-i vadă pe bărbaţi chinuindu-se şi mistuindu-se. Voia să-i purifice pe cărăuşi de josnicele dorinţi care le murdăreau închipuirea şi să-i lase curaţi pentru lucru"[357]. Chiar dacă filosoful şi cercetătorul iberic nu se arată ca un adept

[353] *Ibidem*, p. 205.
[354] *Ibidem*.
[355] Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 147.
[356] Atunci când ne referim la batjocura cu care cavalerul este întâmpinat avem în vedere un număr de exemple din *Noul Testament* în care, lui Iisus Hristos i se aplică acelaşi tratament din partea celor care primeau cuvântul său atât de nou şi neobişnuit prin adevărul şi curăţenia mesajului.
[357] Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 147.

al terminologiei şi doctrinei psihanalitice, o asemenea afirmaţie îl pune în primul rând al celor care au susţinut şi au fost criticaţi de generaţii întregi, copiii societăţilor inchizitoriale şi pudice, rolul esenţial jucat de sexualitate în dinamica socială. Fireşte, Maritornes trece de simplul rol care poate fi atribuit prostituatei şi se arată ca o tămăduitoare printr-un eros, devenit sexual doar în ultimă instanţă. Sau, după cum apreciază Unamuno, „uşurează dureri şi alină păsurile”[358], pentru că nu este nici provocatoare de pasiuni care distrug şi ţin, mai degrabă, de pulsiunea morţii: „nu aprinde dorinţi, ci le stinge pe cele pe care altele, mai egoiste, [...] le-au aprins”[359].

O altă trăsătură care atrage atenţia ca parte a pulsiunii de moarte este atitudinea cavalerului atât faţă de mâncare, cât şi faţă de odihnă, la modul general. În multe rânduri, don Quijote refuză să doarmă şi preferă să se gândească la domniţa sa Dulcinea sau să-şi păzească armele: „noaptea asta îmi voi priveghea armele”[360]. Orice pare să îi amintească de nevoile cele mai simple ale naturii umane, sex, somn, hrană, facilitatori şi necesari apariţiei şi manifestării Erosului, îl motivează să acţioneze în sens opus. Mai ales dacă îndemnul vine din partea scutierului, reprezentant simbolic al grupului uman: „ – Cui spui tu să descalece? Cui îi spui să doarmă? [...] oi fi făcând eu cumva parte din rândul cavalerilor acelora care adorm când se văd în primejdie? N-ai decât să dormi tu, care te-ai născut ca să dormi pe lumea asta...”[361]. Fireşte, fără să fie o surpriză, cavalerul doarme adesea şi o face în urma bătăliilor care îl rănesc mai mult decât de obicei sau bolnav fiind şi în nevoie de recuperare. Dar, arareori somnul lui don Quijote este şi liniştit, fără vise sau lupte care par să îi ocupe şi spaţiul nocturn, semn că misiunea sa este adânc înrădăcinată în inconştient.

Cu toate că iubirea pe care o poartă cavalerul Dulcineei este una pe care o putem considera sterilă prin izolarea deplină de orice principiu al Erosului, nu ne hazardăm să vedem în epopeea acestuia un elogiu construit de pulsiunea morţii, Thanatos. Curajul pe care don Quijote îl dovedeşte, vecin şi mai simplu de recunoscut ca nebunie, se încadrează într-o tipologie umană specifică. Dacă tipul cititorului, Alonso Quijana sau

[358] *Ibidem*, p. 148.
[359] *Ibidem*.
[360] Cervantes, *op. cit.*, p. 89.
[361] *Ibidem*, p. 250.

Quesada, poate fi bănuit că ar fi fost un bărbat introvertit, care prefera fantasmarea şi visarea în locul acţiunii, necăsătorit şi care iubea de la distanţă o femeie pe care mai târziu, o pune în cel mai înalt rang, metamorfoza în don Quijote, după cum *dublul* în literatură aduce un erou identic, dar complet opus în intenţii şi în relaţiile cu ceilalţi, îl face pe acesta un bărbat extravertit. Jung oferă o perspectivă preţioasă atunci când discută despre bărbatul extravertit, de care ne putem şi noi folosi: „el este un salvator de profesie; şi nu îi este neplăcut să fie recunoscut ca atare. [...] e nefericit în odihnă şi nu ştie să se odihnească aşa cum trebuie..."[362].

Jung se foloseşte de informaţia bogată a mitologiei şi psihologiei şi descrie inclusiv o parte din tipologia psihologică a salvatorului. Chiar dacă nu face niciodată trimitere la opera lui Cervantes, după cum am mai spus, psihanalistul descrie un model care se identifică în bună măsură cu eroul scriitorului spaniol. Prin psihologia analitică a lui Jung, având în vedere *naşterea* lui don Quijote, ca entitate separată de Alonso Quesada şi complet diferită de acesta, vedem mai clar sensurile care se pot ascunde în spatele unui simplu botez sau a unei numiri batjocoritoare cu gradul de cavaler. „Naşterea salvatorului echivalează cu o mare catastrofă, prin faptul că irumpe o viaţă puternică acolo unde nu se bănuia existenţa vreunei vieţi, a vreunei forţe sau a vreunei posibilităţi de dezvoltare. Noua viaţă izvorăşte din inconştient..."[363], scrie Jung, şi, am adăuga noi, reprezintă capacitatea fundamentală de a se reînnoi. Vorbim, fără îndoială, de energia vitală a Erosului, într-o formă unică de manifestare, care cere o tipologie a eroului neadaptat tocmai pentru că devine simbolul unei vieţi spre care majoritatea nu poate accede. Apariţia cavalerului aduce un tonus nou în trupul bătrân al lui Quesada şi un curaj care pare să fi lipsit dintotdeauna hidalgoului.

Pentru a arăta că eroul lui Cervantes este mai mult decât un personaj sau mai mult decât chiar şi o oglindire parţială a inconştientului creatorului, ci, mai degrabă, un arhetip care îşi extinde influenţa şi valabilitatea psihologică peste sutele de ani, am căutat să vedem în ce măsură tipologia extravertitului şi cea a introvertitului pot să coexiste la acelaşi

[362] C. G. Jung, *op. cit.*, p. 175.
[363] *Ibidem*, p. 288.

individ. Este şi unul din motivele pentru care prezenţa fizică a cavalerului stârneşte atâtea conflicte cognitive celor cu care interacţionează şi care nu înţeleg mai nimic din ceea ce aud şi văd la acest hidalgo. Introversiunea, în formă dominantă, există în condiţiile în care există şi un complex de inferioritate, despre care Jung discută, complex care aduce în majoritatea cazurilor manifestări sub formă de explozii bruşte, alternând cu „stări de mutism [...] care face ca indivizii în cauză să devină o enigmă pentru cei din jur"[364].

Astfel, psihologul a văzut în această tipologie umană şi o receptivitate scăzută faţă de multe dintre informaţiile care îl bombardează în mod firesc din exterior, dar care se datorează unei „solicitări interioare"[365] ieşite din comun. Ne aflăm în prezenţa descrierii fidele a lui don Quijote, tipologie umană care arată o energie ieşită din comun şi un curaj care poate fi asemănat şi pus pe baza nebuniei sale, dar care are, în acelaşi timp, momente de profundă meditaţie, pe care o cultivă şi o urmăreşte, prin fantasmele sale intense, care se cer transpuse şi în realitate.

Regatul adevărului şi al curăţeniei promovat de Mântuitor îşi găseşte un corespondent în lumea pe care don Quijote îşi doreşte să o resusciteze. O lume în care trăieşte singur şi care, în orizontul aşteptărilor eroului, este singura capabilă să producă o schimbare, cântărind la fel de mult cât o salvare generală a lumii. Pentru că, în spatele pulsiunii de a salva, a misiunii pe care şi-o asumă singur de a sări, cu fiecare ocazie, în ajutorul celor care au nevoie, se ascunde un adevăr care transcede realitatea manifestă în care lumea nu mai găseşte nici un loc pentru o asemenea himeră, căci, fără să ştie, cu toţii au nevoie să fie salvaţi. Ca urmare, şi mintea cavalerului este destinată să lucreze la o intensitate înaltă şi într-un spectru mai apropiat de fiinţa umană, neacoperit de straturile culturale care îl ascund şi îi oferă un fals sentiment de protecţie. Lupta cu morile de vânt arată clar că universul lui don Quijote este unul aglomerat de principii şi de idealuri care devin realitate pentru simplul fapt că aparţin produselor fantasmatice. Astfel, şi criticul Unamuno, apreciază că morile reprezintă metafore pentru lumea mecanică în faţa căreia îngenunchează indivizii orbiţi de toate formele ei diabolice de

[364] *Ibidem*, p. 302.
[365] *Ibidem*.

înrobire: „locomotive, dinamuri, turbine, vapoare, automobile, telegrafe cu fir sau fără, mitraliere..."[366]. Oamenii, pentru Unamuno, ca specie, devin „împietriţi în orbire"[367], iar Cervantes este un vizionar care încifrează în lupta atât de hazlie şi de cunoscută a cavalerului cu morile de vânt, un mesaj care îşi păstrează prospeţimea şi adevărul în ciuda timpului.

Pe de altă parte, José Ortega y Gasset, referindu-se la acelaşi fragment, care a devenit o prescurtare a romanului scris de Cervantes, vede în uriaşi o creaţie spre care don Quijote se întoarce să lupte pentru că „ceea ce este anormal la el a fost şi va fi normal pentru întreaga omenire"[368]. Uriaşii, în contextul imaginarului colectiv, au reprezentat se pare, dintotdeauna, o prezenţă constantă, chiar dacă existenţa lor în realitate mai este pusă încă sub semnul îndoielii: „...situaţia în care omul s-a gândit pentru prima dată la uriaşi nu se deosebeşte prin nimic esenţial de această scenă din romanul lui Cervantes [... pentru că] este vorba de un lucru care nu era uriaş, dar care privit dinspre latura ideală tindea să devină uriaş"[369].

Distanţa în ani care separă cele două volume ale romanului *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha* trebuie să fi fost pentru scriitor o pauză esenţială în maturizarea sa artistică şi în sedimentarea temelor propuse, conştient sau inconştient, în primul volum. Ceea ce se spune în treacăt în primul volum şi constituie un element important în construcţia lui *imago christi* devine în cel de-al doilea volum afirmaţie asumată, în care don Quijote se angajează complet. Într-un exerciţiu de imaginaţie care ar exclude pe don Quijote, rămânem uneori cu senzaţia că textul se referă la Hristos. Vorbind despre cavalerii rătăcitori, eroul îşi aminteşte sau fantasmează (ambele procese trebuie privite în relaţie cu inconştientul încărcat de teme literare, dar şi de arhetipuri colective) că „îşi luau pe umeri sarcina de a apăra împărăţiile, de a ocroti fecioarele, de a ajuta pe orfani şi pe cei vitregiţi, de a-i pedepsi pe cei trufaşi şi de a-i răsplăti pe cei smeriţi"[370].

---

[366] Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 110.

[367] *Ibidem*.

[368] José Ortega y Gasset, *Meditaţii despre Don Quijote şi gânduri despre roman*, p. 142.

[369] *Ibidem*.

[370] Cervantes, *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha*, *Partea a doua*, Traducere de Edgar Papu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1965, p. 24.

Un simbolism care atrage atenţia şi este folosit pentru prima dată, tot în cel de-al doilea volum, apropie epopeea terestră a lui don Quijote de cea acvatică şi sugerează că scriitorul şi-a propus, de această dată, cu un discurs mult mai angajat, să suprapună imaginea Mântuitorului peste cea a cavalerului. Apa şi simbolismul ei ne vor interesa în mod special în analiza celui mai cunoscut roman al lui Herman Melville, însă aici, don Quijote este pus într-o postură care arată adevărata fermentaţie a imaginii eroului. Protagonistul reia, la începutul celui de-al doilea volum, discursul său care caută, veşnic pedagogic, spre scutierul Sancho Panza, despre misiunea cavalerilor rătăcitori. „Uciderea somnului”[371] devine acum prioritară şi creionează mai clar evoluţia cavalerului care nu mai urmăreşte cu aceeaşi înverşunare să ucidă uriaşi, deci forme exterioare sinelui, ci mută lupta spre interior. Dintre toate metaforele potrivite pentru un erou călare, însoţit de un scutier, uneori pe jos, alteori şi el călărind un măgar, Cervantes îl pune pe don Quijote într-o ipostază marină. Pentru protagonist, cavalerul s-a îndepărtat de idealul care ar fi trebuit să-i conducă viaţa şi nu se mai aventurează pe ţărmul furtunos al mării, ci evită „aflând pe apă aproape de ţărm o corăbioară fără vâsle, fără pânze, fără catarg şi fără funii, să se arunce într-însa cu inima vitează, încredinţându-se neînduratelor valuri ale mării adânci, care acu îl ridică spre cer şi acu îl coboară către fundul genunii [...], înfruntând pieptiş nebiruita furtună...”[372]. Dincolo de faptul că psihanaliza şi psihocritica au văzut în metafora apei care înghite sau în lupta omului cu elementele mării o întoarcere spre sine şi spre descoperirea inconştientului, de multe ori încheiată cu eşecul şi moartea temerarului erou, ne întoarcem atenţia spre *Noul Testament*, mai exact, spre *Sfânta Evanghelie după Matei*, unde Hristos îi îndeamnă pe apostoli „să intre în corabie şi să treacă înaintea Lui, pe ţărmul celălalt [...] iar corabia era acum la multe stadii departe de pământ, fiind învăluită de valuri, căci vântul era împotrivă”. (Matei 14, 22-24). Mântuitorul este cel care, păşind peste valuri, îi îndeamnă pe apostoli să vină la el fără frică. Petru este singurul care îi răspunde şi înaintează peste ape, dar „văzând vântul, s-a temut şi, începând să se scufunde, a strigat, zicând: Doamne scapă-

[371] *Ibidem*, p. 25.
[372] *Ibidem*.

mă! Iar Iisus, întinzând îndată mâna, l-a apucat şi a zis: Puţin credinciosule, pentru ce te-ai îndoit?" (Matei 14, 30-31).

Am afirmat, până aici, în mai multe rânduri că personajul don Quijote face dovada curajului de a-şi asuma o cale, o metamorfoză, care rămâne inaccesibilă celorlalţi pentru simplul motiv că nu se decid să urmărească o cărare bătută mai întâi de propria lor fantezie. Sau, după cum apreciază José Ortega y Gasset, „a fi erou înseamnă a fi tu, a fi tu însuţi"[373]. Ca urmare, vom observa cum ceea ce, pentru don Quijote, înseamnă curaj, în condiţiile în care fiecare aventură aduce un nou gând spre domniţa Dulcinea, asemeni unei rugăciuni, începe să capete, în cel de-al doilea volum, valenţele credinţei. Cavalerul trebuie să regăsească nu curajul, ci credinţa în misiunea sa, credinţa de a urmări o cărare spre sine, prin salvarea celorlalţi. După cum furtuna care îl sperie şi îi pune lui Petru credinţa la încercare, dar se potoleşte în momentul în care ajunge pe corabie, don Quijote pare să ne asigure, în subtext, că partea cea mai dificilă a drumului este la început, astfel încât, a înfrunta pieptiş furtuna devine sinonim cu biruirea ei.

Al doilea volum al romanului insistă pe apropierea dintre cele două imagini, cavaler şi Mântuitor, astfel încât devine destul de clară intenţia scriitorului de a-şi pune eroul în ipostaza salvatorului batjocorit în ciuda adevărului pe care îl poartă prin cuvintele şi faptele sale. Don Quijote îşi percepe prezenţa exclusiv prin menirea sa de a salva oameni sau de a le uşura suferinţa şi are o poziţie care aminteşte destul de mult de conflictul interior al celui care se roagă în grădina Ghetsimani, prins între destinul său tragic şi impulsul uman de a se apăra în faţa suferinţei: „nici nu mai ştiu cum să mai mulţumesc cerului, şi socotesc drept binevenită orice năpastă şi orice pacoste care ar da peste mine..."[374].

Nu ar fi pentru prima dată când am considera că excesul de zel sau, altfel spus, dorinţa scriitorului de a fi înţeles cu orice preţ, şi mai ales în privinţa celor mai importante aspecte ale creaţiei sale, reprezintă o limită sau forma unei slăbiciuni care devine vizibilă în text. De asemenea, nu avem nici o îndoială că Cervantes a atribuit eroului său, cu bună ştiinţă, cele mai

[373] José Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 148.

[374] Cervantes, *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha*, *Partea a doua*, p. 337.

importante trăsături ale lui Hristos. Un fragment din finalul celui de-al doilea volum nu ne surprinde decât în mod negativ, prin încercarea mult prea transparentă de a pune pe cavaler în alte ipostaze cunoscute şi simbolice pentru Hristos. Un produs hibrid, combinat, se naşte din alăturarea intrării Mântuitorului în Ierusalim şi suferinţele de pe cruce. Ne întoarcem iarăşi spre *Evanghelia lui Matei*: „Şi dezbrăcându-L de hainele Lui, I-au pus o hlamidă roşie. Şi împletind o cunună de spini, I-au pus-o pe cap [...] şi îngenunchind înaintea Lui, îşi băteau joc de El..." (Matei 27, 28-29). Aici, se cuvine să amintim că, în general, în iconografia creştină, Hristos este reprezentat adesea îmbrăcat cu o pelerină roşie. Redăm acum o parte din fragmentul romanului: „...îl scoaseră pe don Quijote la plimbare, fără arme, ci doar în straie de oraş, învelit într-o mantie largă de postav roşcat [...] călărea don Quijote nu pe Rocinante, ci pe un catâr mare, domol la pas [...] îi îmbrăcară mantia, iară pe spate, fără să vadă el, îi prinseră un pergamin pe care stătea scris: *Acesta este don Quijote de la Mancha*"[375]. Fără a se referi şi la fragmentul biblic, criticul spaniol Miguel de Unamuno remarcă dramatismul scenei în care cavalerul devine, dincolo de orice îndoială, un sugestiv *imago christi*: „sărmane Don Quijote, purtat prin oraş cu al tău *eccehomo* în spinare!"[376].

Dimensiunile asemănării cu Hristos prind contur şi dincolo de bariera comportamentală sau ideologică a Cavalerului Tristei Figuri. În lumea celor doi purtători de adevăr orice gest de agresivitate malignă nu poate fi acceptat. Motiv pentru care, de exemplu, don Quijote intervine pentru a salva un tânăr biciuit de stăpânul său pentru o vină imposibil de dovedit. Cavalerul încearcă să preîntâmpine nedreptatea şi pedepsirea nevinovaţilor, după cum şi Mântuitorul, în grădina Ghetsimani, îi îndeamnă pe cei alături de care s-a rugat să nu-l apere şi să nu încerce să-l salveze prin violenţă: „Întoarce sabia ta la locul ei, că toţi cei ce scot sabia, de sabie vor pieri" (Matei 26, 52). Dar, Don Quijote întâlneşte în aventurile sale şi indivizi prin gura cărora înţelepciunea colectivă, oglindă a scriitorului, se manifestă cu întreaga ei putere purificatoare. Urmărind, precum îndemnul lui Hristos, un tipar care s-a dovedit de fapt a fi o cutumă socială în primele faze ale dezvoltării umane, renunţarea la violenţa care are

[375] *Ibidem*, p. 552.
[376] Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 353.

ca scop doar răzbunarea devine şi în romanul lui Cervantes un reper ideologic: „...o prăpastie o cheamă pe alta şi un păcat cheamă alt păcat, aşa fel s-a înlănţuit şirul răzbunărilor, încât nu mi le iau asupră-mi numai pe ale mele, ci şi pe ale altora..."[377]. Considerăm, în acest context, că romanul lui Cervantes face parte, în primul rând, din categoria textelor în care acţionează cu precădere pulsiunea vieţii. Erosul este filonul central din care se alimentează textul lui Cervantes, prin perpetuarea unor acţiuni care nu permit blocarea indivizilor în nevoia de a se răzbuna la nesfârşit, unii pe alţii. Astfel, cei doi protagonişti devin arhetipuri de suferinţă umană prin intermediul cărora ceilalţi indivizi se pot purifica.

Grădina Ghetsimani ne oferă un alt cadru care se potriveşte textului lui Cervantes în privinţa simbolismului religios. Hristos îi invită pe apostoli să vegheze şi să se roage împreună, dar „i-a găsit dormind şi i-a zis lui Petru: Aşa, n-aţi putut un ceas să privegheaţi cu Mine!" (Matei 26, 40). În mod repetat, discipolii Mântuitorului sunt găsiţi dormind, cu ochii grei de o oboseală mult prea umană. Lungile discuţii care au aspect de predică sau, uneori, de pildă, dintre cavaler şi scutier, se încadrează într-un registru aproape identic. Nu este prima dată când îl numim pe Sancho Panza, apostol, iar asta din cauză că omul din popor, simplu şi instinctual în inteligenţa sa, pare să fie singurul care încearcă nedisimulat să-l accepte pe stăpânul său cu toată aventura prezenţei sale. După cum Hristos îi ceartă pe apostoli pentru lenea lor, don Quijote îl ceartă pe Sancho: „Eu veghez în vreme ce tu dormi, eu plâng în vreme ce tu cânţi, eu leşin de nemâncare în vreme ce tu nu te mai poţi mişca şi gâfâi de îmbuibare"[378].

O altă trăsătură a lui don Quijote, a cărui epopee se apropie de final şi a cărui viaţă se află într-un neobosit proces de redescoperire, este hotărârea abruptă luată, după ce a fost înfrânt în luptă de un alt cavaler, animat doar de arzătoarea dorinţă de a-l vedea pe hidalgo acasă, departe de aventuri, pentru a se face păstor[379]. Aşadar, identificăm aici o clară trimitere spre figura Mântuitorului, care spune, referindu-se la el însuşi, nu doar o dată că: „«Bate-voi păstorul şi se vor risipi oile turmei»„ (Matei 26, 31).

[377] Cervantes, *op. cit.*, p. 541.
[378] *Ibidem*, p. 599.
[379] *Ibidem*, p. 592.

Despre încercările preotului şi ale bărbierului de a-l întoarce pe don Quijote acasă şi de a-l ţine acolo am vorbit deja, dar nu am amintit de un alt complice, tot reprezentant al societăţii din care cavalerul a ieşit sau, mai degrabă, pe care încearcă să o schimbe. Bacalaureatul de Salamanca, Samsón Carrasco, face o înţelegere cu cei doi bărbaţi care au curăţat/ furat biblioteca lui don Quijote, de a juca după regulile cavalerului pentru a-l convinge să renunţe la viaţa plină de aventuri şi la iluzia cavaleriei rătăcitoare. Curios şi deloc întâmplător este că cei trei bărbaţi complici îşi fac din renunţarea lui don Quijote un scop pe care îl urmează cu orice preţ, ceea ce îl face pe Carrasco să se costumeze în cavaler pentru a-l înfrunta şi învinge pe don Quijote. Sub numele de Cavalerul Pădurii sau, altădată, al Oglinzilor, bacalaureatul îl găseşte pe erou şi îl provoacă la luptă cu o condiţie simplă: învinsul să rămână la dispoziţia celui care câştigă. Se ascunde aici credinţa că don Quijote poate fi învins fără dificultate, după cum chiar cavalerul remarcă, dar şi că respectându-şi propriul cod, în cazul înfrângerii, se va supune planului celor trei bărbaţi de a-l forţa, prin intermediul propriilor lui reguli, să rămână acasă.

Luciditatea, în sens convenţional, care îi lipseşte protagonistului în mai toate situaţiile aventuroase, este aici prezentă şi îl ajută pe don Quijote să-şi cântărească adversarul înainte de luptă. Îi remarcă atât lancea oţelită şi statura impresionantă şi concluzionează că „trebuie să fie puternic nevoie mare..."[380]. Doar norocul sau întâmplarea, după cum arată Cervantes, îi aduce victoria lui don Quijote[381], care îl şi descoperă pe cel ascuns după viziera de cavaler şi pe scutierul care-l însoţea – „vecinul şi cumătrul"[382] lui Sancho Panza. Mai toţi cei care îi cunosc pe cei doi eroi ai romanului se simt aşadar determinaţi şi chiar obligaţi să îi forţeze pe cei doi aventurieri să renunţe la viaţa asumată. Batjocura, umilinţele, bătăile şi aventurile prin care interacţionează cu alţi oameni, sunt completate de inexplicata hotărâre a celor apropiaţi de a-i întoarce din drum. Cavalerul şi scutierul său sunt judecaţi de toţi ceilalţi care vor cu orice preţ să-şi exercite puterea de a le hotărî destinul. Mai clar, în chiar cuvintele lui Cervantes: „...din care

[380] *Ibidem*, p. 130.
[381] *Ibidem*, p. 132.
[382] *Ibidem*, p. 134.

sfătuire au hotărât, prin încuviinţarea obştească a tuturor [...] să-l lase pe don Quijote să plece, [...] iar Samsón să-i iasă-n cale în chip de cavaler rătăcitor, să-l poftească a se măsura în luptă cu el [...], să-l biruie [...] şi aşa, fiind don Quijote biruit, ar fi urmat ca bacalaureatul cavaler să-i poruncească a se întoarce acasă la el în sat şi la casa lui şi să nu iasă dintr-însa preţ de doi ani..."[383]. În cele din urmă, Samsón Carrasco, într-o încercare mai prudentă, deghizat tot în cavaler, îl învinge pe don Quijote şi duce cursul vieţii acestuia pe un ultim făgaş spre casă.

Prin faptul că Cervantes îl numeşte pe Samsón Carrasco, mai întâi, Cavalerul Oglinzilor, trebuie să ne oprim puţin asupra tipologiei propuse. Mai multe elemente ale textului sugerează, ca şi numele falsului cavaler, jucat ca într-o piesă de teatru, că bacalaureatul Carrasco este *imaginea invers reflectată* a Cavalerului Tristei Figuri. După victoria iniţială a lui don Quijote, scutierul fals, vecinul şi ruda lui Sancho Panza, contribuie la luminarea rolului pe care bacalaureatul îl primeşte din partea colectivităţii: „...cine-i mai nebun, acela care-i nebun fiindcă nu poate fi altfel, sau acela care-i nebun fiindcă vrea el?"[384]. Cei doi cavaleri devin egali în derapajul lor faţă de orice înseamnă realitate obiectivă, împărtăşită şi asumată social, cu diferenţa că „nebunia" lui don Quijote este una pură, asumată prin convingere şi prin sistem ideologic, fără cale de întoarcere. Alegerea adevăratului cavaler nu lasă loc pentru răzgândire şi are un singur sens, în vreme ce reprezentantul societăţii, Samsón Carrasco, Cavalerul Oglinzilor, intelectual respectat şi cunoscut, joacă o nebunie din care se poate retrage oricând. Mai mult, animat de înfrângerea în faţa unui cavaler slab şi bătrân, bacalaureatul se lasă consumat de dorinţa răzbunării, pe care, în cele din urmă, o şi obţine.

Astfel, cea de-a doua luptă a lui don Quijote cu Samsón Carrasco, ascuns acum sub masca Cavalerului Albei Luni, aduce victoria bacalaureatului şi întoarcerea acasă a eroului, echivalentă cu moartea, atât în planul simbolic, cât şi în cel fizic. Indiciile că don Quijote oricum se îndrepta spre casă, deci, spre abandonarea misiunii de a fi cavaler rătăcitor pentru totdeauna, sunt mai degrabă detalii mărunte care pot scăpa oricând lecturii. Pare nefirească şi de neînţeles în lumina asemănărilor care leagă

[383] *Ibidem*, p. 136.
[384] *Ibidem*, p. 137.

protagonistul de imaginea lui Hristos, o alegere prin care eroul este învins în spirit şi în metamorfoza sa şi a lumii prin care umblă. Biruinţa Mântuitorului asupra morţii a fost posibilă doar după ce, în prealabil, a biruit propriul trup şi îndoiala umană. Abandonarea sinelui în preajma morţii fizice îi permite accesul spre ultima şi cea mai importantă etapă, după cum destinul său tragic cerea ca minunile şi pildele să îşi găsească sfârşit într-o formă nouă de existenţă, dincolo de lumea fizică şi limitată de spaţiu şi timp. Cele două tipuri de „nebunii", după cum le numeşte falsul scutier al lui Samsón Carrasco, Cavalerul Oglinzilor, devin atitudini opuse, care îşi găsesc justificare doar una în prezenţa celeilalte – Eroul şi anti-eroul, Hristosul şi Antihristul. Există o justificare clară a prezenţei „nebunului" în rândurile celorlalţi, după cum arată Cervantes, printr-un alt personaj exemplar, simbol al înţelepciunii care există de multe ori în inconştientul colectiv. Ceea ce Samsón Carrasco urmăreşte, la adăpostul unei numiri din partea grupului şi cu o aparentă justificare morală, este de fapt, complet împotriva intereselor societăţii: „...ierte-te Dumnezeu pentru răul ce-l pricinuieşti întregii lumi vrând să faci iarăşi înţelept pe nebunul cel mai hazliu de pe faţa pământului! Dumneata nu-ţi dai seama, domnule, că folosul ce l-ar aduce înţelepţirea lui don Quijote n-ar fi nici pe departe atât de mare ca desfătarea pe care o dă el cu trăsnăile lui?"[385].

Don Quijote se află pe cărarea unei lucidităţi care poartă în continuare germenii unui mod subiectiv de receptare a lumii, iar aceasta nu se întâmplă din cauza întâlnirii cu falsul cavaler care îl urmăreşte, ci pentru că evoluţia sa îl aduce înapoi în punctul de unde a plecat, ca o buclă iniţiatică în care lumea a avut şansa de a asista şi depune mărturie despre cele văzute la Cavalerul Tristei Figuri. Ne vom întoarce la acest aspect mai târziu, pentru că acum, cu cât se apropie de casă, cavalerul nostru pare cuprins de acel spirit al realităţii obiective, care face din indivizi o masă amorfă, fără personalitate sau identitate. După ce reuşeşte să-l vadă pe Cavalerul Oglinzilor aşa cum este, pentru prima dată de la plecarea în căutarea aventurilor, hanul spre care se îndreaptă, *axis mundi* sau un portal simbolic, nu mai este receptat subiectiv. Astfel, „descălecară dinaintea unui han, pe care don Quijote îl luă drept atare, iar nu drept castel cu taine adânci..."[386].

[385] *Ibidem*, p. 581.
[386] *Ibidem*, p. 624.

Ne-am oprit mai mult asupra imaginii anti-eroului pentru că el, în romanul lui Cervantes, devine simbolul judecăţii grupului. Pentru că don Quijote este în postura alterităţii, a individului diferit, care prin faptele şi cuvintele sale propune o lume nouă, poate chiar pentru a o înlocui pe cea existentă, considerăm că se încadrează definitiv nu doar în pulsiunea vieţii, ci şi în *imago christi*. Marele mister al operei lui Cervantes, care a rămas neatins până astăzi, dincolo de metaforele romanului şi de semnificaţiile lor multiple, rămâne motivul pentru care toţi cei care îl cunosc îl vor supus, în linie cu ceilalţi oameni, ca un hidalgo care nu este cu nimic deosebit de alţii. Îndârjirea cu care cei trei bărbaţi, preotul, bărbierul şi bacalaureatul, simbolici prin meseriile lor, uneltesc necontenit pentru aducerea cavalerului înapoi acasă, reprezintă un indiciu important în sine. Civilizaţia iberică a eşuat în proiectul întâlnirii alterităţii în insule şi s-a lăsat pradă celor mai simple instincte umane. Întâlnirea diferenţei, departe de casă, nu se poate compara cu descoperirea ei în mijlocul propriei sufragerii, pentru că don Quijote poate fi descris şi aşa. Devine „sălbaticul" care pune la încercare însăşi esenţa umană a indivizilor Renaşterii, încă obsedaţi şi îndoctrinaţi de sinistrul Ev Mediu. „Sălbaticul" nu mai este posibilitatea sau şansa descoperirii noului, ci testul prin care fiecare se poate arăta vrednic dacă îl „dresează", dacă îl domesticeşte. Iar viaţa pe care o văd ceilalţi pentru erou înseamnă tocmai asta.

În ipostaza alterităţii este descris şi Mântuitorul în *Noul Testament*, iar judecata colectivă pe care trebuie să o suporte pare legată de diferenţa pe care prezenţa şi discursul său o propun. Hristos şi don Quijote devin vinovaţi exemplari, dar nu în sensul oferit de *ţapul ispăşitor*, ci în sensul tragic al pulsiunii morţii care se cere manifestată şi exercitată. Cel diferit, urmând modelul natural, este îndepărtat sau omorât, dacă nu se poate integra în masa uniformă a indivizilor. După cum împotriva cavalerului uneltesc toţi cei care îl cunosc, Mântuitorul suportă învinuiri aduse de arhierei şi bătrâni, reprezentanţii tradiţiei celei vechi şi sfinte. „Nu auzi câte mărturisesc împotriva Ta?" (Matei, 27, 13), îl întreabă Pilat pe Hristos, care alege tăcerea. Fără să ştie de ce, în mod evident, în cazul ambilor protagonişti, grupul acuză şi propune sentinţe. Pentru cavaler se alege cea mai grea pedeapsă posibilă pentru un aventurier care-şi găseşte sens doar în libertatea de a umbla şi de a acţiona, iar pentru fiul lui Dumnezeu, opusul vieţii: „Dar ce rău a făcut? Ei însă mai tare strigau şi ziceau: Să fie răstignit" (Matei, 27, 23).

În romanul lui Cervantes, se sugerează doar că eroul suferă o nedreptate din partea celor care şi-au făcut scop din reducerea lui la statutul de simplu hidalgo. Este evident că neînţelegerea sau neacceptarea mesajului considerat trăsnit, despre cavalerii rătăcitori, se întăreşte prin absenţa celui mai simplu travaliu de cunoaştere a naturii alegerii pe care o face don Quijote. În *Noul Testament* aspectul este mai bine nuanţat: „Şi acestea le vor face, pentru că n-au cunoscut nici pe Tatăl, nici pe Mine" (Ioan, 16, 3).

Pentru romani, Hristos a fost înţeles doar ca o prezenţă a unui rebel care urmăreşte destabilizarea unei provincii printr-un mesaj de noutate absolută. Pentru evrei, unde sistemul religios dicta viaţa oamenilor, a reprezentat un impostor care doar pretindea că este Fiul lui Dumnezeu. Cu atât mai mult a stârnit reacţii negative mesajul lui Iisus, cu cât evreii se raportau în vremea aceea la *Vechiul Testament* şi la legea lui Moise[387]. Aşa cum cavalerul vrea să salveze pe toţi cei aflaţi în primejdie sau nefericire (utopie, desigur), Iisus Hristos aduce cuvântul iubirii şi iertării în lumea guvernată de prea mult timp de legea talionului.

Câte asemănări şi în ce privinţă există aşa ceva dacă ne gândim la două fragmente din viaţa celor doi eroi tragici unde gesturile sau cuvintele mari, extreme, au rămas neînţelese sau batjocorite? De pildă, scena în care don Quijote atacă morile de vânt şi fragmentul biblic în care Hristos izgoneşte vânzătorii din templu: „Dărâmaţi templul acesta şi în trei zile îl voi ridica" (Ioan, 2, 19). Fapte de neconceput în registrul unei realităţi care nu permite sub nici o formă acceptarea altui univers nou, guvernat de reguli complet diferite.

Ceea ce G. Călinescu numea vanitate în nevoia lui don Quijote de a-i fi cunoscute aventurile de un număr cât mai mare de oameni, devine în comparaţie cu imaginea Mântuitorului, misiune asumată şi chiar martiriu. Ambii trăiesc şi umblă cu conştiinţa că faptele lor, miraculoase sau pline de spirit prin stranietatea lor, pot şi vor aduce reacţii violente de rezistenţă în grupurile de oameni. Atât minunile Mântuitorului, cât şi faptele neobişnuite ale lui don Quijote cer un public care să le consume şi din care, sita neobosită a timpului, să aleagă şi să cearnă

[387] O remarcă plină de spirit am primit pe marginea subiectului din partea lui Florin Guga, care, pe bună dreptate, vedea în viaţa şi activitatea lui Iisus o „punere în aplicare a unei libertăţi mai mari decât cea propusă de sinagogă" şi care, prin însăşi natura ei, a fost menită să atragă omul spre o nouă viaţă.

indivizi marcaţi nu de senzaţionalul steril al evenimentelor, ci de semnificaţia lor profundă. Într-un anumit sens, ipostaza în care se află cititorii lui Cervantes este similară, chiar dacă ultimii cincizeci de ani au adus o formă neobişnuită de dependenţă faţă de consumul rapid şi superficial.

Acasă înseamnă pentru don Quijote dispariţia şi cedarea locului individului iniţial, lui Alonso Quijana, fostul hidalgo, legat de vârsta şi de neputinţele specifice ei. De câte ori este forţat să rămână acasă, don Quijote stă la pat şi suferă de afecţiuni pe care scriitorul nu le detaliază. Moartea sa înseamnă doar etapa prin care eroul trebuie să treacă pentru a arăta adevărata semnificaţie a vieţii sale atât de neobişnuite.

Pe de altă parte, Sancho Panza, apostol şi simbol al lucidităţii colective, rămâne la final alături de stăpânul său pentru a fi primul care asistă la euharistia finală. Prin Sancho, Cervantes ne arată că idealul asumat în ciuda tuturor vitregiilor, poate schimba chiar şi pe cel mai sceptic sau oportunist dintre oameni. El a servit dintotdeauna în toate aventurile lui don Quijote şi tot el, la final, este gata să le reînceapă: „Nu muri, stăpâne, ci ascultă povaţa mea şi mai trăieşte încă ani mulţi. [...] hai, nu mai fi aşa leneş şi scoală-te odată din patul ăsta să mergem la câmp îmbrăcaţi în păstori, precum ne-am înţeles; poate că după vreun tufiş om da şi de domniţa doña Dulcinea..."[388].

Ultimele pagini ale romanului vorbesc despre epitaful lui don Quijote, cu semnificaţii transparente acum, după cele discutate mai sus:

„Zace-aici hidalgul care,
De viteaz ce-a fost, a-nvins
Moartea însăşi, ce, se pare,
Că viaţa de i-a stins,
Să-l ucidă nu-i în stare"[389].

[388] Cervantes, *op. cit.*, p. 642.
[389] *Ibidem*, p. 644.

4.5. Simbolismul *centrului*

Finalul primului volum al romanului *Don Quijote de la Mancha* urmăreşte conform principiului aristotelic al catharsisului un scop clar şi, înainte de orice, purificator. Am amintit, nu o dată, despre importanţa pe care Cervantes o conferă *hanului*, ca centru simbolic în care se întâlnesc cu toţii ca atraşi de un magnet. Acelaşi han în care don Quijote este făcut cavaler, în bătaie de joc, primeşte spre final, ca un pântece protector de această dată, pe cei care au colindat şi trăit pe drumuri. În hanul descris de Cervantes spre finalul primului volum au loc întâlniri care ţin mai degrabă de miraculos, decât de coincidenţă. De pildă, fraţi despărţiţi se întâlnesc şi se recunosc cu greutate între mesele lăcaşului[390]. În apropierea finalului, personaje descrise de scriitor la începutul aventurilor celor doi protagonişti îşi fac din nou apariţia într-o încercare destul de transparentă a lui Cervantes de a nu lăsa nici un păcat nepedepsit şi, mai important, de a nu putea nimeni asocia „nebunia" cavalerului cu vreo suferinţă sau vreun neajuns pe care cineva a trebuit să-l suporte. În vreme ce în acelaşi centru simbolic al hanului cei care se ceartă încheie orice conflict, „oaspeţii căzuseră la pace cu hangiul"[391], oamenii continuă să apară, între care se află şi „bărbierul pe care don Quijote îl prădase de coiful Mambrino, iar Sancho Panza, de podoabele măgarului, pe care le schimbase cu sculele măgarului său"[392]. Înainte ca orice conflict să poată fi stins, totuşi, este stârnit unul general, în care se implică toţi cei care au ajuns în han. Singurul prezent în acest centru al lumii şi care a experimentat deja multe dintre formele violenţei, don Quijote, alege să nu se implice şi să arate tuturor, prin retorica sa, că în spatele conflictului se ascunde, de cele mai multe ori, un motiv care nu îl poate justifica: „...aici unii se luptă pentru spadă, alţii – pentru cal, dincoace se luptă pentru acvile, mai încolo – pentru coif, şi ne-am încăierat cu toţii, şi nu ne mai putem înţelege între noi"[393].

Dar, orice neînţelegere se stinge în cele din urmă, iar plecarea de la han îi lasă pe toţi curaţi de orice sentiment de duşmănie, atât de bine încadrat în pulsiunea morţii. Considerăm că

[390] Cervantes, *op. cit.*, *Partea întâi*, p. 573.
[391] *Ibidem*, p. 599.
[392] *Ibidem*.
[393] *Ibidem*, p. 607.

citarea unui singur fragment acoperă toate celelalte cazuri: „...amândouă părţile rămaseră dacă nu pe de-a-ntregul mulţumite, cel puţin într-o oarecare măsură..."[394]. Prin urmare, şi comportamentul cavalerului nu trebuie să fie motivul nici unei suferinţe şi nu poate încălca nici o normă morală, iar lumea în care şi pentru care a scris Cervantes, nu poate rămâne cu amintirea unor fapte care să fi adus nefericire cuiva. În sine, o asemenea „împăcare" spune totul despre ceea ce şi-a propus să afirme în plan latent scriitorul în legătură cu scopul lui don Quijote.

După cum centrul ca arhetip poate fi regăsit în *mandala* sau în orice formă care sugerează ciclicitatea nesfârşită şi unirea contrariilor, am lăsat pentru final semnificaţia asocierii unui cavaler animat de idealuri, cu un scutier în mintea căruia înţelepciunea simplă şi sigură a poporului acţionează la fiecare pas. Şi, ca reprezentant al poporului, Sancho Panza devine un individ manipulat fie de convingerile stăpânului său temporar, fie de cele ale oamenilor care caută distracţia pe seama lui.

Observăm aşadar cum Cervantes a urmărit prin epopeea cavalerului să folosească o seamă de tipologii umane care să servească, prin intermediul operei, într-o manieră compensatorie, unui public cititor care trebuie înţeles astăzi prin Renaştere şi toată efervescenţa ei socială. Un bun exemplu este imagoul feminin, la care am făcut şi noi referire şi pe marginea căruia Anne J. Cruz considera că în opera lui Cervantes femeile şi mai cu seamă Dulcinea simbolizează o cultură a sexualităţii reprimate[395].

După cum *Decameronul* a servit unor trebuinţe pe care Giovanni Boccaccio le-a identificat la nivel colectiv, *Don Quijote de la Mancha* nu putea propune, în contextul oprimării femeilor şi a eşecului întâlnirii şi gestionării *alterităţii*, o singură formulă umană în care cititorii să se poată regăsi. Trebuie să fie unul dintre motivele pentru care avem doi eroi care împart titlul de „cel mai pregnant" sau pur şi simplu, „important". Raţiunile religioase sunt un alt motiv pentru care Cavalerul Tristei Figuri are nevoie de figura unui apostol care să creadă în el, uneori din dragoste, alteori din convingere, şi chiar să sufere de multe ori alături de el.

---

[394] *Ibidem*, p. 612.

[395] Anne J. Cruz, *Psyche and gender in Cervantes*, în *The Cambridge Companion to Cervantes*, Edited by Anthony J. Cascardi, New York, Cambridge University Press, 2002, p. 189.

Ioana Mustaţă preia ipoteza jungiană a amestecului substanţelor când afirmă că „fiecare om în contact cu altul suportă conştient sau nu, influenţe”[396]. Şi Andreea Olaru Cervatiuc a văzut un proces de „Quijotizare” şi de „Panzificare” prin care fiecare dintre cei doi protagonişti „trebuie să renunţe la o parte din identitatea sa pentru a îmbrăţişa ceva din firea celuilalt”[397]. De fapt, ambele cercetătoare par să discute despre teoria transferului şi a contratransferului, care, în opera lui Miguel de Cervantes, devine foarte clară prin schimbul inevitabil care are loc între cavaler şi scutier. C. G. Jung se referă la structura psihică a eroului ca la o formă care sugerează totalitatea, de tipul cercului, crucii sau pătratului: „poate apărea şi ca o dualitate unită, precum Dao, combinaţie de Yang şi Yin, perechea de fraţi, [...] şi deci ca unitate în care contrariile sunt unite”[398]. Don Quijote predică despre post şi meditaţie, dar când întâlneşte câţiva păstori generoşi uită restricţiile care trebuie să însoţească pe orice cavaler rătăcitor. În privinţa lui Sancho Panza, scutierul nu s-ar sacrifica sub nici un pretext pentru nimeni, cu atât mai puţin pentru un stăpân care iubeşte cast o construcţie mentală. Încearcă să se autoflageleze şi ajunge să mimeze pedeapsa, fără să o respingă în mod brutal.

Prin urmare, vom observa că, fără îndoială, există şi multă ipocrizie în relaţia dintre cei doi eroi ai lui Cervantes, după cum ea există şi este necesară în orice context social şi în orice scenariu de dinamică interumană. Brutalitatea adevărului, rol atribuit lui don Quijote, ca unui nebun de curte (înţeles aici şi cu rol de bufon) este compensată de ancorarea adâncă a lui Sancho Panza în solul realităţii. Ceea ce este realitate percepută printr-o lentilă subiectivă, la don Quijote, în ochii scutierului este obiectivă şi fără nici un mister: „doar Sancho, dintre toţi cei de faţă, era în toate minţile lui şi-n hainele lui de totdeauna; şi lui, deşi nu mai avea mult până să dea în doaga stăpânului său, nu-i trebui cine ştie cât timp ca să-şi dea seama cine erau toate măgăoaiele acelea prefăcute”[399]. Pentru a-i juca o farsă lui don Quijote, de cele mai multe ori, grupuri impresionante de oameni se organizează şi reuşesc să colaboreze şi să comunice exemplar, ceea ce face din Cavalerul Tristei Figuri un bufon

[396] Ioana Mustaţă, *op. cit.*, p. 29.
[397] Andreea Olaru Cervatiuc, *op. cit.*, p. 93.
[398] C. G. Jung, *Tipuri psihologice*, p. 513.
[399] Cervantes, *op. cit.*, p. 620.

tragic, cu rol de adeziv social care permite manifestarea tuturor pulsiunilor morţii.

Despre destinul tragic al lui don Quijote tot Sancho este cel mai în măsură să ne ofere o perspectivă plină de înţelepciune şi de semnificaţie. După cum cele mai neplăcute realităţi au fost purtate de bufoni, cavalerul devine arhetipul eroului care trăieşte într-un ideal de care el însuşi nu se poate apropia în mod definitiv. Faptul că ceilalţi îi atribuie rolul de „nebun", de bufon sau de măscărici, este o acţiune care spune ceva despre cei care îl judecă şi nu despre don Quijote. Există şi o dramă a alegerii imposibil de făcut şi care este totuşi asumată de protagonist prin faptul că are de pierdut indiferent de cărarea pe care merge. Întoarcerea în sat şi renunţarea la viaţa plină de aventuri la sfatul celor trei bărbaţi ar face din toată viaţa lui un eşec şi ar aduce un stigmat pe care membrii grupului nu ar obosi să-l folosească. Menţinerea ideii de a reînvia tagma cavaleriei rătăcitoare, pe de altă parte, aduce neplăceri din cele mai mari care, chiar dacă nu se spune, pentru un bărbat la cincizeci de ani, aşa cum era Alonso Quijano, ar putea reprezenta pavarea drumului spre moarte. În orice caz, „nebunia" lui don Quijote nu este una meteorică şi superficială şi cu atât mai puţin nu este de tipul celei care se hrăneşte narcisic din efectul provocat celorlalţi. Cavalerul nu pare conştient nici o secundă că distrează şi că provoacă umor, pentru că iluzia sa este totală şi înlocuieşte complet viaţa sa veche. Nu cade în capcana bufoneriei, oricât ar fi ea de atractivă pentru oricare alt individ. Sancho este vocea poporului când aminteşte despre puterile cu care sunt investiţi bufonii: „am văzut eu un comediant băgat la gros fiindcă a făcut de două ori moarte de om, şi cu toate astea a ieşit slobod şi fără să plătească un ban; să ştii, luminăţia-ta, de la mine că, fiind oameni veseli, care aduc numai desfătare, toţi ţin cu ei, toţi îi ocrotesc, îi ajută şi-i cinstesc..."[400]. Dar, Don Quijote refuză un asemenea rol şi se află chiar în ipostaza de a nu-l percepe sub nici o formă, după cum ceilalţi, beneficiarii neimplicaţi în aventuri, dar care se amuză, nu-l primesc ca pe un actor, ci ca pe *omul diferit*.

Don Quijote trăieşte tragicul propriei alegeri şi propovăduieşte fără să vadă că el se află în centrul fiecărei intersecţii ideologice la care face referire. Tot despre comedie,

[400] *Idem*, *Partea a doua*, p. 105.

cavalerul spune că este asemeni unei oglinzi, „şi nu se află pe lume nici o altă asemănare care să ne înfăţişeze cu mai mult adevăr ceea ce suntem şi ceea ce trebuie să fim decât comedia şi comedianţii”[401]. Poate că instinctele morbide pe care prezenţa sa le trezeşte în ceilalţi, sub forma unui transfer negativ, pot fi explicate şi prin încărcătura explozivă şi incomodă pe care o poartă cu sine pretutindeni. Epopeea cavalerului se desfăşoară pe pământ, pentru a arăta lumii vina comună pe care o poartă şi că nevoia sa de a îndrepta cât mai repede nedreptăţile porneşte din realitatea unei lumi în care nedreptatea s-a răspândit ca o molimă.

Astfel, protagonistul, de care Cervantes se foloseşte pentru a-şi comunica cele mai intime trăiri şi concepţii despre lume, este surprins într-un proces de evoluţie şi de schimbare spirituală, dar ancorat permanent în aceleaşi repere morale. Prea multa lectură îl însoţeşte pe don Quijote şi după ce romanele şi-au făcut efectul asupra lui, au fost ascunse, furate sau arse. Considerăm că textul lui Cervantes este, prin aceasta, cu mult mai mult decât o simplă critică adusă romanului de aventuri şi se descoperă ca un sistem ideologic în care curajul asumării propriilor credinţe devine central. Cel de-al doilea volum surprinde aceasta într-un fragment care îl arată pe cavaler asistând la o piesă de teatru cu păpuşi şi nemairezistând să stea neimplicat în faţa nedreptăţilor imaginate de păpuşar, intervine: „– N-o să îngădui de fel ca atâta vreme cât eu trăiesc şi de faţă cu mine să se facă silnicie unui atât de viteaz cavaler [...]. Opriţi-vă, lepădături ce sunteţi, nu-l mai goniţi şi prigoniţi!”[402].

Ca urmare, cavalerul atacă la propriu, cu lancea şi spada, recuzita păpuşarului pentru a se simţi uşurat la final că a reuşit să ducă la bun sfârşit o nouă aventură şi, mai important, că rolul său social, înţeles mai mult ca menire, a putut fi jucat la rându-i: „Ia închipuiţi-vă, de nu s-ar fi întâmplat să fiu şi eu aici de faţă, ce s-ar fi petrecut cu bunul don Gaiféros...”[403]. Nici o intervenţie din jur nu reuşeşte să-l convingă pe don Quijote că nu luptă cu arabi adevăraţi şi că personajele pe care caută să le salveze nu sunt reale, ci plăsmuiri ale unui păpuşar: „...nu sunt arapi adevăraţi, ci numai nişte biete chipuri de mucava...”[404].

[401] *Ibidem*, p. 108.
[402] *Ibidem*, p. 245.
[403] *Ibidem*, p. 246.
[404] *Ibidem*.

Fragmentul devine de o importanţă centrală în economia metamorfozei pe care cavalerul vrea s-o inducă şi lumii din jurul lui, prin contagiune. Episodul bătăliei cu morile de vânt este considerat ca fiind cel mai cunoscut şi mai semnificativ pentru opera lui Cervantes din motive mai degrabă superficiale, care dovedesc înţelegerea trunchiată a semnificaţiilor textului. Capitolul XXVI are o relevanţă cheie în privinţa felului în care îl receptăm pe cavaler, de la momentul statutului de cititor, până la cel de actant principal. Suntem tentaţi să vedem în *păpuşarul* care leagă fire de figuri plămădite din *cocă*, o foarte subtilă sugestie a divinităţii şi a felului în care percepe cavalerul dreptatea şi destinul prestabilit pentru oamenii lipsiţi de orice voinţă, simbolizaţi de păpuşi. Imaginea lui Iov, copleşit de dureri şi moarte, redus la cel mai de jos nivel uman, doar pentru că divinitatea are puterea să o facă, poate fi văzută în revolta care îl cuprinde pe don Quijote. Pulsiunea de a călători este egalată sau justificată doar de cea care îi permite să se angajeze într-o confruntare, atâta timp cât crede că o face pentru a îndrepta un rău.

Pentru cavaler, realitatea operei de artă este în continuare una care poate fi schimbată şi trebuie modificată dacă nu corespunde sistemului său de valori. Nedreptatea, fie că este o prezenţă a realităţii obiective şi colective, fie că este descrisă într-o operă de artă, trebuie oprită cu orice preţ pentru că atitudinea pasivă ar duce la transmiterea ei mai departe, tuturor celor care intră în contact cu ea. Nimic nu se schimbă în structura etică a cavalerului, de la prima plecare în căutare de aventuri, până aici, aproape de finalul lor. Actul lecturii, viaţa sau asistarea la piesa de teatru aduc în aceeaşi măsură proiecţii şi impulsuri care modifică existenţa şi cursul ei. Motiv pentru care, în condiţiile în care nedreptatea îşi face loc şi se transmite prin contagiune, de la operă sau viaţă, spre grup, un cavaler trebuie să intervină pentru a pune ordine într-un sistem din ce în ce mai corupt.

„Nebunia" lui don Quijote este o aventură a spiritului, iar asta se întâmplă pentru că el a primit botezul spiritual al artei, al literaturii pe care a consumat-o până când au devenit un tot. El o preia ca mod de viaţă, iar ea îl primeşte ca pe cel mai intens personaj al ei. Ne aflăm după fiecare pagină a romanului în preajma Erosului, chiar dacă, după cum afirma Hegel, „opera de

artă nu simte, [...] ea este moartă"[405]. Primind litera operei şi devenind operă, atât în planul ficţional al romanului, cât şi în realitatea literaturii universale, *Don Quijote de la Mancha* devine un testament al schimbării şi supremaţiei credinţei care poate înfăptui orice, pentru că „tot ce e de natură spirituală este mai bun decât orice creaţie a naturii"[406].

[405] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, Vol. I, Traducere de D. D. Roşca, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966, p. 34.
[406] *Ibidem*, p. 35.

5. *Moby Dick*, epopeea lui Thanatos

Publicat în anul 1851, romanul lui Herman Melville, *Moby Dick sau Balena Albă*, a fost primit nu doar cu rezerve din partea unui public cititor care se afla în plin proces de „educaţie", ci şi cu un sentiment de respingere care a persistat aproape o sută de ani de la această primă apariţie.

Începutul vieţii lui Melville a fost caracterizat de opulenţă, copilul bucurându-se de o atmosferă caldă a familiei în care nimic nu părea să lipsească. Însă, odată cu decesul tatălui său, ceea ce părea a fi fost parte dintr-un scenariu normal s-a transformat brusc în obligaţii financiare pe care Herman a trebuit să le suporte parţial. Aici, viaţa tânărului, care avea să devină unul dintre cei mai influenţi şi mai profunzi scriitori, intră pe un făgaş care ne aminteşte, într-o oarecare măsură, de parcursul lui Miguel de Cervantes. Morbiditatea şi suferinţa se arată şi în viaţa lui Melville ca adevărate motoare ale energiilor creatoare.

Eseistul şi romancierul român Sorin Titel, fără să facă referire la unele similitudini pe care viaţa lui Melville le-ar avea cu cea a lui Cervantes, remarcă totuşi că destinul tânărului Herman stă sub semnul călătoriilor. La doar şaptesprezece ani porneşte în prima sa călătorie pe mare şi experimentează diverse meserii „fără să se poată stabili într-un singur loc"[407].

Titel urmăreşte biografia scriitorului şi principalele repere ale unui tânăr care pare să nu-şi găsească locul. Trece prin meseria de contabil, apoi este institutor la ţară, pentru a ajunge înapoi pe un vas de vânătoare şi pescuit. Nici aici nu reuşeşte să prindă rădăcini, după cum arată eseistul român, pentru că dezertează împreună cu un prieten, camarad. În altă împrejurare, Herman se află între liderii unei revolte, tot la bordul unei baleniere, care urmăresc să înlăture secundul căpitanului. Ca urmare, este încarcerat, atât la bordul vasului, cât şi în momentul în care ajung la ţărm, de unde evadează doar pentru a

[407] Sorin Titel, *Herman Melville – fascinaţia mării*, Oradea, Editura Albatros, 1975, p. 7.

se angaja din nou ca marinar. Titel ajunge la o concluzie pe care o formulează sub forma unei interogaţii filosofice: „De ce călătoreşte Melville?”[408].

În acest context, vom aminti că John Bryant, profesor şi specialist în literatura americană, foloseşte un termen, la modă în ultima perioadă, pentru tot ce presupune călătorie sau căutare de tip ritualic. Când se referă la călătoria spre care porneşte echipajul condus de Ahab, cercetătorul vede întâi o relaţie cu viaţa scriitorului şi atracţia unor „metaphysical wanderings”[409], înţelegând prin aceasta o serie de „rătăciri metafizice”, în care protagoniştii caută într-un labirint, captivi nevoii de a umbla şi a unei repetiţii atât de cunoscute şi specifice pulsiunii morţii. Într-un anumit sens, *Epopeea lui Ghilgameş*, la care ne referim ca la un arhetip literar valoros prin vechimea sa, tratează tema rătăcirii în maniera folosită mult mai târziu de Cervantes şi de Melville. Ghilgameş caută nemurirea şi iarba magică a vieţii prin nesfârşita întindere a oceanului. Zeii înşişi se miră în faţa obsesiei de care eroul se lasă cuprins, din dorinţa de a-şi învia prietenul, pe Enkidu: „...de ce ai călătorit aşa de departe, trecând peste ape atât de primejdioase?”[410].

Mai toate entităţile pe care Ghilgameş le întâlneşte îi atrag atenţia eroului cu privire la inutilitatea căutărilor sale, întotdeauna peste ape: „Ghilgameş, n-ai cum străbate oceanul, căci asta nu e cu putinţă. Nimeni din cei ce au venit aici din vremurile străvechi n-a fost în stare să treacă peste noianul mării”[411]. Când, în cele din urmă, eroul se apropie de obiectul rătăcirilor sale, îl găseşte scufundat sub ape, sub forma unei plante care îl poate răni, pentru că „îţi va înţepa degetele, dacă reuşeşti să pui mâna pe ea”[412]. Dobândirea plantei care poate reda tinereţea este urmată, după un lung drum spre casă, de intervenţia şarpelui, ademenit de „dulceaţa plantei minunate”. Furtul ei îl pune pe Ghilgameş în ipostaza rătăcitorului a cărui menire este să umble, fără ca niciodată să găsească ceea ce a

[408] *Ibidem*, p. 9.
[409] John Bryant, *Moby-Dick as Revolution*, în *The Cambridge Companion to Herman Melville*, Edited by Robert S. Levine, New-York, Cambridge University Press, 1998, p. 83.
[410] *Povestirea lui Ghilgameş*, în *Tăbliţele de argilă. Scrieri din orientul antic,* Bucureşti, Editura Minerva, 1981, p. 105.
[411] *Ibidem*, p. 109.
[412] *Ibidem*, p. 122.

fost interzis de la bun început. Motivul preluat mai târziu de Cervantes şi de Melville nu poate fi abordat decât în condiţiile în care moartea face parte din viaţa eroilor surprinşi în rătăcirile lor. Valenţele civilizatoare ale protagoniştilor, purtători exemplari ai tuturor speranţelor şi disperărilor umane, sunt lesne de identificat, încă din căutările regelui din Uruk: „Nu pentru tine, nu în folosul tău străbaţi marea"[413].

Romanul lui Melville reuşeşte să încheie un cerc de creaţie în care scriitorul, asemeni unui cameleon, foloseşte arhetipuri diferite pentru un public extrem de variat. Experienţa sa în insule alături de băştinaşi devine sursă importantă pentru literatură, motiv pentru care vedem, încă o dată, similitudini între cei doi scriitori, Melville şi Cervantes, preocupaţi serios de problema diferenţei, a *alterităţii*. Sheila Post este un alt nume care a devenit reper la nivel internaţional în privinţa literaturii americane de început şi care observa tocmai „the uncanny ability to reach various audiences simultaneuosly through the creation of specific narrative and thematic mixtures..."[414].

Cu toate că a fost numit şi colos al literaturii universale, profesorul şi specialistul în cultură americană, Giles Gunn[415], pune întreaga operă a lui Herman Melville sub semnul presiunilor pe care le-au exercitat modelele literaturii de la acea vreme. Combinată cu o biografie care stimulează, cum doar suferinţa o poate face, creaţia lui Melville a prins rădăcini într-un substrat inconştient colectiv din care s-a alimentat mai degrabă fără voia scriitorului.

Prezenţa lui Victor Hugo, la începutul secolului, sau a lui Dostoievski, arată Gunn, a reprezentat imboldul necesar, sau, în termeni adlerieni, formarea complexului potrivit, pentru ca dorinţa de afirmare prin operă să poată fi canalizată în manieră cât mai eficientă. Altfel spus, doar un complex de inferioritate faţă de nume deja impuse în plan literar, pare să fi descătuşat energiile creatoare ale lui Melville. Un alt indiciu important în acest sens vine din partea unui biograf al lui Melville, Robert Milder care, în urma analizei scrisorilor de familie, a descoperit că micul Herman era perceput mai degrabă ca un copil

[413] *Ibidem*, p. 121.
[414] Sheila Post, *Melville and the Marketplace*, în *A historical guide to Herman Melville*, Edited by Giles Gunn, New-York, Oxford University Press, 2005, p. 110.
[415] Giles Gunn, *Introduction*, în *A historical guide to Herman Melville*, p. 3.

introvertit şi rezervat în limbaj, chiar încet în înţelegere – „somewhat slow in comprehension"[416].

În relaţie cu scriitorul rus Dostoievski, se aminteşte simpla raportare la activitatea sa literară, dar niciodată la particularităţile simbolice ale operei de început. Mulţi dintre cercetătorii operei lui Melville analizează contextul social în care a apărut cea mai cunoscută scriere a sa – *Moby Dick*. Sheila Post, la care am făcut referire deja, este autoarea unei analize pertinente în privinţa scrisului lui Melville în relaţie cu piaţa literară aflată în proces de schimbare[417]. Piaţa, formată din oferta literară la acel moment, a modificat într-un fel o serie dintre elementele care ţin de procesul fantasmatic al operelor literare, astfel încât, cititorii au devenit din ce în ce mai complecşi şi cu o nevoie din ce în ce mai ascuţită pentru lucrări cu un conţinut tematic bogat. Ceea ce nu înseamnă, evident, că Melville ar fi adaptat scriitura unei cereri specifice din partea publicului! Însă influenţa a existat dacă ne raportăm la câteva cifre propuse de aceeaşi Sheila Post. Din 1842 până în 1860, numărul de cărţi în Statele Unite a cunoscut o creştere neaşteptată. În 1835, arată cercetătoarea, apăreau 64 de noi cărţi, atât literare, cât şi din alte domenii. Anul 1842 a adus o creştere cu până la 100 de cărţi pe an. În schimb, în anul 1855, publicul a putut alege dintre peste o mie de titluri, mai exact, 1092 romane[418]. Educaţia de care beneficiau cititorii s-a cizelat, numărul populaţiei a fost în proces crescător, iar tehnica specifică pentru publicaţii s-a perfecţionat astfel încât piaţa literară a cunoscut o adevărată explozie în care, amănunt fundamental, romanul lui Melville a trecut, timp de aproape o sută de ani, aproape necunoscut. Romanul *Moby Dick,* nu este o alegorie a luptei pe care trebuie să o dea Ahab cu destinul, consideră şi unul dintre criticii lui Melville, Lincoln Colcord, ci mai degrabă una a încercărilor lui Melville de a reuşi în artă şi în viaţă[419].

Un alt roman, într-o altă zonă geografică, a fost primit aproape în aceeaşi manieră, de cititorii săi şi de criticii vremii –

[416] Robert Milder, *Herman Melville 1819-1891, A brief Biography*, în *A historical guide to Herman Melville*, p. 19.
[417] *Ibidem*, p. 13.
[418] *Ibidem*, p. 106.
[419] Lincoln Colcord, *Notes on „Moby Dick"*, în *The Recognition of Herman Melville*, Selected criticism since 1846, Edited by Hershel Parker, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1967, p. 186.

Dublul, de Dostoievski. După cum am susţinut în altă parte, „Dostoievski considera tema romanului una dintre cele mai importante subiecte abordate în opera sa, [şi] reprezintă, de fapt, aceeaşi intuiţie dincolo de individualitate, dar şi conştientizarea terenului abrupt, neumblat, pe care s-a aventurat”[420]. Diferenţa uriaşă dintre valoarea operei, aşteptările scriitorului în privinţa răspunsului de la cititorii avizaţi şi de la critici şi dezamăgirea suportată în faţa recunoaşterii că tema nu a fost înţeleasă, trebuie explicată, nu prin natura speranţelor specifice oricărui scriitor, ci prin natura operei literare. Ce au în comun două lucrări literare, a scriitorului rus publicată în 1846, la începutul carierei scriitoriceşti, şi a lui Melville, în 1851, care au fost primite cu reticenţă aproape generală de către public? Credem că răspunsul poate fi găsit simplu, în chiar alegerile simbolurilor de care se folosesc scriitorii. Scindarea interioară a unui individ care se complace într-o mediocritate morbidă şi derapajul care sfârşeşte cu internarea într-un ospiciu găsesc un corespondent în obsesia unui căpitan marcat fizic de o rană şi care urmăreşte cu orice preţ să ducă o ultimă luptă cu balena care l-a mutilat. De cealaltă parte, labirintul dostoievskian este tapetat cu imaginea nocturnă a oraşului şi a proceselor interioare tumultoase ale protagonistului său, în timp ce rătăcirile căpitanului Ahab, ale lui Ishmael şi ale celorlalţi membri ai echipajului au loc în mijlocul oceanului, dar, mai ales, neîncetat în raport cu străfundul lui, cu partea sa nevăzută, care are nevoie de cea mai ageră încordare a ochiului pentru a observa la timp o apariţie la suprafaţă. În privinţa romanului scris de Melville, ni se par curioase similitudinile cu dinamica specifică psihicului sondat de analiză.

După cum simptomele, care pot apărea oricând şi sub orice formă, reprezintă semnele cele mai clare ale unei afecţiuni psihice, creaturile marine îşi arată prezenţa de la distanţă şi doar superficial, pe luciul apei netulburate. Alegerea de a le urmări şi de a le vâna, de a le înţelege sensul şi a dobândi liniştea este violentă şi lasă uneori semne adânci celor care se aventurează fără să fie pregătiţi. Dostoievski a sondat atât de adânc încât textul său a provocat la modul general o reacţie de transfer negativ şi de rezistenţă în faţa unor procese cognitive specifice omului, dar care degenerează într-un comportament schizoid.

[420] Călin-Horia Bârleanu, *Urmele subconştientului dostoievskian*, p. 18.

Melville face acelaşi lucru când pune echipajul lui *Pequod* în mijlocul unor ape, pe cât de sinistre, pe atât de primitoare. Morbiditatea simbolurilor în *Moby Dick* este egalată doar de felul în care ele par să declanşeze fixaţii şi obsesii.

În general, cercetătorii operei lui Melville şi biografii săi au căzut de acord că părţi importante din romanul *Moby Dick* sunt inspirate, în mod direct, din activitatea tânărului Herman ca marinar. Robert Milder este printre cei care au văzut în roman o adaptare fidelă a experienţei acumulate în toată perioada pe care a petrecut-o scriitorul pe mare[421]. Un alt aspect care ar putea lumina particularităţile psihologice în care a lucrat scriitorul american ţine de atitudinea lui Melville faţă de lume, pe care apropiaţii au consemnat-o în diferite ocazii şi care au devenit mai târziu surse bogate pentru biografi. A fost perceput ca un om care a suferit vizibil de pe urma nerecunoaşterii sale literare şi sociale şi a cărui atitudine în faţa lumii a avut multe repere în comun cu personajul Ishmael[422]. Prins în capcana nevoii de a fi recunoscut şi trăind cu conştiinţa că opera sa aduce o serie de stimuli care nu mai pot fi găsiţi în alte surse literare, Melville s-a refugiat în singurul loc în care nemurirea există – inconştientul. Cel mai cunoscut roman al său a fost receptat, cu toate că foarte târziu, şi ca o metaforă a rătăcirii în inconştient.

Am afirmat deja că Cervantes pare să urmărească prin cea mai cunoscută operă a sa echilibrarea unei balanţe care a fost abuzată de înaintaşii sau de contemporanii săi în relaţia cu alteritatea. Chinurile şi batjocura cavalerului încearcă să compenseze simbolic nedreptăţile şi atrocităţile pe care cavalerii acceptaţi social şi adăpostiţi de biserică le-au înfăptuit. Opera lui Melville se axează pe acelaşi filon epopeic de rătăcire sau căutare şi pune alteritatea în prim plan, graţie experienţelor prin care Herman Melville a trecut ca marinar pe diferite ambarcaţiuni sau, alteori, ca dezertor şi chiar ca prizonier.

Astfel, criticii au remarcat atitudinea deschis ostilă a scriitorului faţă de tot ce înseamnă muncă de misionar, după cum arată şi Emory Elliott: „... he blames the missionaries for destroying peace and contentment; creating guilt, anxiety, and self-hatred; and thereby establishing jealousy, conflict, and

[421] Robert Milder, *Herman Melville 1819-1891, A brief Biography*, în *op. cit.*, p. 17.
[422] *Ibidem*, p. 42.

destructive forces among the peoples of the island cultures"[423]. Exemplul de alteritate, în viziunea scriitorului american, rămâne Queequeg, prietenul şi chiar *dublul*, lui Ishmael. Timothy Marr a văzut în construcţia personajului o adevărată provocare a tuturor convenţiilor despre percepţia celuilalt, a diferenţei: Queequeg este canibal, se închină unor idoli cu trăsături primitive şi şochează în general prin simpla sa prezenţă care sugerează neîmblânzire şi ferocitate[424].

Un alt simbol încărcat de valenţele morţii este cel al *hanului*, cu care ne-am obişnuit în analiza operei lui Cervantes, având însă cu totul alte semnificaţii. Ishmael caută un loc de cazare, în deschiderea romanului, iar singurul loc care pare să i se potrivească este un loc prezentat în cele mai sumbre nuanţe. „La jetul balenei" este administrat de Peter Coşciug, lumina este întotdeauna slabă, iar hanul pare mai degrabă o poartă spre o altă dimensiune, înconjurată de întuneric şi umbre: „casa asta veche cu acoperişul ţuguiat, lăsată jalnic într-o rână, ca lovită de dambla"[425]. Înainte de a se îmbarca la bordul vasului care va căuta, cu orice preţ, lupta cu Balena Albă, Ishmael trece printr-un purgatoriu pregătitor care îi oferă toate şansele să se răzgândească şi să aleagă altă corabie sau alt drum, în general. Această libertate este una care există însă doar la nivel mental, teoretic, pentru că în realitate, după cum Ahab urmăreşte ca într-o transă doar să se răzbune şi nu să adune preţiosul spermanţet de caşalot, Ishmael se simte atras de apă într-un mod irezistibil. Hanul în care alege să stea devine primul pas pe care tânărul marinar alege să-l facă în direcţia care îl pune, în cele din urmă, faţă în faţă cu moartea.

Intrarea în han poartă pecetea unui tablou, ceea ce aminteşte ca structură de o altă poartă care avertizează pe călători, descrisă de Dante la intrarea în Iad – „să lase-orice speranţă cine-a-ntrat/ Aşa scria-n coloare-ntunecată/ deasupra unei porţi..."[426]. Pentru a arăta similitudinile dintre mesajele care

[423] Emory Elliott, *Wandering To-and-Fro. Melville and religion*, în *A historical guide to Herman Melville*, p. 179.

[424] Timothy Marr, *Without the Pale. Melville and ethnic cosmopolitanism*, în *ibidem*., p. 141.

[425] Herman Melville, *Moby Dick sau Balena Albă,* în româneşte de Şerban Andronescu, Bucureşti, Editura Tineretului, 1962, p. 56.

[426] Dante Alighieri, *Divina comedie*, *Infernul, Purgatoriul, Paradisul,* în traducerea lui George Coşbuc, Iaşi, Editura Polirom, 2000, p. 79.

însoţesc cele două intrări, trebuie să descriem o parte din tabloul care întâmpină pe oricine intră în han. Scriitorul îl pictează în toate detaliile care ţin de mărime, vechime, dar şi de efectul pe care pictura îl are asupra lui Ishmael. De mărimi impresionante, afumat şi vizibil atacat de trecerea anilor, tabloul este poziţionat în mod bizar, departe de mai orice sursă de lumină care ar putea permite analiza lui: „izbuteai să-i înţelegi rostul abia după o grijulie cercetare, după ce te uitai de mai multe ori"[427]. În centrul tabloului se află o pată neagră, de dimensiuni mari care creează, după cum arată scriitorul, în primul rând, o senzaţie neplăcută celui care priveşte: „...ca o mocirlă mustind de apă, bălos, putea pune, într-adevăr, la grea încercare o fire mai nevricoasă"[428]. În cele din urmă, mesajul picturii se dezvăluie, după ce şocul iniţial şi senzaţia de neplăcere se estompează, ca fiind un peşte uriaş, chiar „marele Leviathan"[429].

Prin urmare, la orice pas, Ishmael se loveşte de simboluri prevestitoare de moarte, dar alege să nu le acorde atenţie, ceea ce îl face, ca şi pe Ahab, erou supus destinului tragic, chemat de o voce irezistibilă, spre mare. Şi Sorin Titel vede în pereţii hanului „mesaje tulburătoare"[430] care anunţă moartea, după cum întregul univers care le este destinat viitorilor marinari ai navei *Pequod* are forme difuze, învăluite în ceaţă sau întuneric. Capitolul XXI, *Îmbarcarea*, este relevant, printr-o discuţie cel puţin bizară, dacă excludem registrul simbolic. Bătrânul Elijah îi opreşte pe Ishmael şi pe Queequeg înainte de a se îmbarca pentru că întunericul zorilor pare să-i fi împiedicat vederea: „...cred că am zărit vreo patru-cinci oameni, dar nu ştiu sigur, era prea întuneric..."[431].

Titel intuieşte că romanul lui Melville este o construcţie în jurul dominaţiei lui Thanatos şi vede în amănunte aparent nesemnificative, mesaje pline de avertismente. Prima navă pe care *Pequod* o întâlneşte pe mare, după ce porneşte la drum, nu poate fi contactată de Ahab prin portavoce pentru că „aceasta îi alunecă în mare"[432]. Am fi tentaţi să vedem, într-un asemenea *act ratat*, dincolo de semnificaţia simbolică, o undă inconştientă,

[427] Herman Melville, *op. cit.*, p. 57.
[428] *Ibidem*, p. 58.
[429] *Ibidem*.
[430] Sorin Titel, *op. cit.*, p. 65.
[431] Herman Melville, *op. cit.*, p. 155.
[432] Sorin Titel, *op. cit.*, p. 69.

care spune ceva despre intenţiile căpitanului Ahab, cu referire la propria navă şi echipaj, dar şi în privinţa celorlalte nave comerciale, în căutarea spermanţetului atât de valoros. După cum devine din ce în ce mai clar, scopul navei pe care se află Ishmael, nu este cel de a aduna lichidul preţios, indiferent de şansele pe care marea le scoate în calea echipajului, ci mai ales de a vâna Balena Albă.

Compulsia la repetiţie pe care don Quijote o exersează exemplar în fiecare dintre plecările sale şi în neobosita căutare de aventuri îşi găseşte un corespondent fidel în chiar trăirile pe care Melville i le atribuie lui Ishmael în deschiderea romanului. Prea mult timp pe uscat, printre „dughene cu sicrie"[433], îl face pe tânărul marinar să-şi dorească prezenţa apei cât mai curând: „...înţeleg că, într-adevăr, a sunat ceasul să mă avânt pe mare cât mai curând cu putinţă. Asta pentru ca să nu-mi fac seama cu un glonte de pistol"[434]. Pentru Ishmael, nume de inspiraţie religioasă despre care vom mai discuta, marea devine o menire căreia îi răspunde cu sinceritate în timp ce ea se manifestă în inconştientul fiecărui individ.

Prima pagină a romanului *Moby Dick* arată destul de clar că textul trebuie înţeles ca o metaforă şi nu ca o poveste în care omul provoacă natura într-un gest nesăbuit de curaj sau de indiferenţă în faţa pericolelor. Pentru tânăr, lama unei săbii sau marea par a fi acelaşi lucru, purtătoare de moarte: „Cato se aruncă singur în ascuţişul săbiei sale; eu, în schimb, mă îndrept liniştit spre vasul care mă va purta pe mări"[435]. Mai mult, şi sugestia care ne confirmă că scriitorul se foloseşte de simbolul mării pentru a formula un mesaj cu un conţinut latent, în ciuda pericolelor care o înconjoară, exercită o atracţie căreia îi răspund doar cei care practică un anumit regim mental. Astfel, „dacă ar lua mai bine aminte la asemenea împrejurări, toţi oamenii – unii mai curând, alţii mai târziu – ar simţi chemarea oceanului tot atât de puternic ca şi mine"[436].

Dar, Melville nu se opreşte aici, la o singură sugestie a atracţiei pe care apa, în general, o are asupra tuturor oamenilor. El construieşte şi un discurs care denotă intimitate, dincolo de Erosul în sens convenţional. Intimitatea celor atraşi de apă

[433] Herman Melville, *op. cit.*, p. 47.
[434] *Ibidem*.
[435] *Ibidem*, p. 47-48.
[436] *Ibidem*, p. 48.

seamănă mai mult cu una specifică fraţilor: „trebuie să ajungă chiar lângă apă, să se apropie de ea pe cât e cu putinţă, fără să cadă în undele ei, [...] aici se înfrăţesc cu toţii”[437]. Erosul care înconjoară apa este menit să completeze doar umbra lui Thanatos, care se întinde pe tot luciul său pentru cei care se aventurează pe ea. Un Eros lipsit de tensiunea sexuală, dar încărcat de cea a vieţii, construind un arhetip matern, care, prin simbolismul său, sugerează de fapt, nu regenerarea, atât de specifică pulsiunii vieţii, ci întoarcerea la o existenţă ce premerge vieţii. Că scriitorul se referă la realităţi ale inconştientului psihic şi extrage metafore din inconştientul colectiv devine neîndoielnic când pare că atenţionează cititorul: „apucaţi pe orice cărăruie doriţi şi nu se poate să nu ajungeţi într-o vâlcea, lângă un ochi de apă, aproape de cursul unui râu. Parcă ar fi o vrajă. Chiar şi omul cel mai ameţit, cufundat în visările cele mai adânci, v-ar călăuzi negreşit pe malul apei...”[438]. Sau, după cum susţine şi Codrin Liviu Cuţitaru, romanul „devine pentru Melville, o metaforă extrem de complicată şi aproape deloc un prilej de poveşti marinăreşti”[439], nefiind nici măcar „o lectură «normală» [şi] nicidecum una «uşoară»”[440].

Ca urmare, orice călătorie, spre orice destinaţie, oricât de încântătoare, trebuie să fie în proximitatea apei pentru a răspunde unei nevoi pe care cei mai mulţi nu o recunosc. Melville nu se referă la nici un proces conştient, cu atât mai mult cu cât îl atribuie, deloc întâmplător, tuturor oamenilor: „De ce aproape orice flăcău voinic, care are în el o inimă sănătoasă şi zdravănă, e apucat din când în când de dorul năvalnic de a pleca pe mare?”[441]. Senzaţiile, care par să însoţească oamenii aflaţi în preajma apei, ţin de pulsiune şi pot fi caracterizate ca înfiorări greu de explicat sau de lămurit, după cum marea a reprezentat pentru diferite popoare o divinitate. Iar scriitorul se asigură că simbolul nu poate fi înţeles greşit când încheie cu o transparenţă care ne confirmă ipoteza prezenţei simbolului matern şi scrie că

[437] *Ibidem*, p. 48-49.
[438] *Ibidem*, p. 49.
[439] Codrin Liviu Cuţitaru, *Balena albă – o experienţă mesmerică*, în „România Literară”, Anul XLII, nr. 43/ 30 octombrie 2009, p. 28.
[440] *Ibidem*.
[441] *Ibidem*, p. 50.

„este însăşi imaginea de necuprins a vieţii; şi în ea e cheia pentru toate cele"[442].

Oamenii răspund chemării apei într-o manieră inconştientă şi cu atenţia trează, se apropie de ea, după cum scrie Melville, fără să cadă în undele ei. Apropierea şi navigarea pe suprafaţa sa reprezintă singura apropiere posibilă, care să permită Erosului să se manifeste într-o formă nedestructivă. „Imaginea de necuprins a vieţii" devine, alături de interdicţia sau atenţionarea asupra căderii, o metaforă pentru lichidul care a adăpostit viaţa embrionară şi care stă la limita dintre viaţă şi moarte. Şi Sorin Titel observă că marea este şi altceva pe lângă simpla întindere de apă, dar pendulează între simbolismul morţii şi cel al vieţii atunci când, în ciuda descrierilor lui Melville, care valorizează apa mai mult prin pericolele care o caracterizează, vede în ea „simbolul cel mai pregnant, mai impresionant al vieţii"[443]. Aşadar, eseistul şi romancierul român vede, într-un sens mult mai concret, limitat la diferite scene manifeste ale romanului, şi ipoteza noastră cu privirea la arhetipul matern ascuns în apă: „secvenţa în care Queequeg îl extrage pe harponist, apucându-l de cap [...] aminteşte desigur ieşirea din matricea maternă"[444].

5.1. Forme literare ale pulsiunii vieţii în romanul lui Herman Melville

După cum nici nu ne-am fi aşteptat la asta, scopul scriiturii lui Melville nu este la vedere, ci între paginile romanului, ca o umbră pe care cititorii o pot vedea doar dacă se uită în direcţia potrivită şi la momentul prielnic. Pentru că *Moby Dick* este format din câteva secţiuni care se completează şi care amintesc, uneori, de informaţiile specifice unui documentar ştiinţific. Dincolo de ele, sau, mai degrabă, tocmai prin asemenea informaţii, vedem strădania unui scriitor care vrea să inducă senzaţia de realitate, cu orice preţ.

Astfel, aşa cum afirmă şi cel care semnează *Prefaţa* romanului, capitolele cu aer ştiinţific sunt „folosite pentru a-l pregăti pe cititor, a-i reduce neîncrederea în veridicitatea

[442] *Ibidem*.
[443] Sorin Titel, *op. cit.*, p. 79.
[444] *Ibidem*, p. 93.

evenimentelor..."[445]. Imensa şi complexa metaforă pe care Melville o construieşte se impune peste secole ca un salt în domeniul arhetipurilor culturale care trăiesc într-un inconştient colectiv. Suferinţa, rana, vânătoarea, prietenia sau *dublul*, format din două figuri care completează aceeaşi psihologie sau tipologie umană şi, în cele din urmă, moartea, reprezintă reperele esenţiale care fac din roman o fereastră în care cititorii pot privi spre cea mai importantă călătorie din toate timpurile – călătoria spre sine.

Faptul că Melville îşi alege ca protagonist, sau, în orice caz, primul care să deschidă la propriu aventura lecturii din momentul în care chiar cartea este deschisă, un tânăr cu un nume de inspiraţie biblică, a trecut de cele mai multe ori ca un detaliu mai puţin discutat. „Numiţi-mă Ishmael"[446], sunt primele cuvinte pe care le citim în deschiderea romanului, cuvinte care ne atrag atenţia asupra sensurilor pe care scriitorul le încifrează în planul latent al semnificaţiilor. Îndemnul lui Ishmael de a fi numit aşa nu este doar o simplă prezentare a numelui, ci poartă cu sine, dorinţa celui care narează de a fi numit şi cunoscut într-un fel anume. Se prezintă şi impune în acelaşi timp un nume după care vrea sau preferă să fie cunoscut, ceea ce ne atrage atenţia.

Magnetismul, despre care putem vorbi în relaţia protagonistului narator cu marea, pare să aibă şi o sursă biblică, după cum numele Ishmael trebuie înţeles şi prin filtrul *Vechiului Testament*, unde, personajul Ismael pare să completeze o structură psihologică a eroului creat de Melville. Fiul lui Avraam, conceput cu o slujnică pentru că soţia lui Avraam nu putea avea copii, se găseşte în conflict cu fiul legitim şi fratele său, motiv pentru care este alungat într-o manieră în care apa devine simbol central: „Atunci s-a sculat Avraam dis-de-dimineaţă, a luat pâine şi un burduf cu apă şi le-a dat Agarei; apoi, punându-i pe umeri copilul, a slobozit-o..." (Facerea 19, 14). Rătăcirea prin deşert şi terminarea apei îi face pe cei doi să ajungă la un pas de moarte, pentru că Ismael este abandonat de mamă imediat ce apa se termină: „«Nu voiesc să văd moartea copilului meu!»„ (Facerea, 19, 16). Intervenţia divină este cea care îi salvează pe cei doi, cu promisiunea că din sângele băiatului va ieşi un popor

[445] Eugen Schileru, *Prefaţă*, în *Moby Dick*, p. 22.
[446] Herman Melville, *op. cit.*, p. 47.

mare: „Atunci i-a deschis Dumnezeu ochii şi a văzut o fântână cu apă şi, mergând, şi-a umplut burduful cu apă şi a dat copilului să bea" (Facerea, 19, 19). Încă din timpul conceperii lui Ismael, mama sa, Agar, se refugiază pentru a scăpa de soţia legitimă a lui Avraam, Sarai, „la un izvor de apă în pustiu" (Facerea 16, 7), ceea ce pune marea pe care navighează Ishmael şi la a cărei chemare nu îi rezistă niciodată, într-un prim plan specific, de obicei, protagoniştilor cu trăsături umane. Apa, atât în *Vechiul Testament*, cât şi în *Moby Dick*, susţine în egală măsură existenţa lui Eros, dar şi a lui Thanatos. În viaţa lui Ismael şi a lui Ishmael, apa este salvatoarea celor care mor pe uscat, dar apare şi ca opţiune în proximitatea morţii, ca realitate ale cărei manifestări nu sunt percepute. „I-a deschis Dumnezeu ochii şi a văzut o fântână" sugerează că apa a fost dintotdeauna acolo, iar disperarea şi moartea au fost singurele care au împiedicat vederea ei.

Psihologia umană firească pare să fie de puţine ori în *Vechiul Testament* sursă de inspiraţie sau intuiţie pentru figurile descrise, pentru că, după cum Avraam îl alungă pe Ismael în deşert pentru că îi este superior lui Isaac, fratele său legitim, şi Isaac devine obiect demonstrativ pentru supunerea deplină faţă de divinitate. Puţini psihologi, încă şi mai puţini dintre teologii comentatori ai *Bibliei*, după ştiinţa noastră, au pus în discuţie efectele reale ale unor gesturi fără nici o noimă psihologică în lumina pedagogiei şi a relaţiei tată – fiu. Care este rezultatul psihologic, vizibil în evoluţia copilului ca adult, în urma unui abandon de tipul celui suferit de Ismael, sau, încă şi mai pregnant, ce efecte psihice poate avea o scenă de sacrificiu uman: „...a ridicat Avraam acolo jertfelnic, a aşezat lemnele pe el şi, legând pe Isaac, fiul său, l-a pus pe jertfelnic, deasupra lemnelor. Apoi şi-a întins Avraam mâna şi a luat cuţitul, ca să înjunghie pe fiul său" (Facerea, 22, 9-10)! Ipoteza neştiinţei copilului şi deci a absenţei traumei psihice este exclusă chiar de textul *Bibliei* care arată destul de clar că Isaac ştia tot ce presupune un ritual de sacrificiu: „ «Iată, foc şi lemne avem; dar unde este oaia pentru jertfă?»" (Facerea, 22, 7).

Observăm, aşadar, cum Sfânta Scriptură devine element care poate susţine orice demers hermeneutic al textului lui Melville prin similitudine, dar şi prin sugestiile care se raportează la apă şi la chemarea ei, prin intermediul simbolismului nisipului, prin care Avraam îl trimite să rătăcească pe fiul său Ismael şi prin care singur merge pentru a-l sacrifica pe Isaac: „Dacă Niagara ar

fi o cascadă de nisip, aţi mai veni oare de la mii de leghe ca să vă desfătaţi cu ea privirile?"[447]

Considerăm motivul *dublului* la Melville o manifestare specifică Erosului pentru că este abordat într-o manieră deosebită de dublul dostoievskian, de pildă, unde morbiditatea, compulsia şi nehotărârea însoţesc la orice pas protagoniştii. Pentru scriitorul american, ca şi pentru Cervantes, o mare temă nu poate fi abordată fără o construcţie de tip dublu, în care eroul este însoţit de un alt individ, ca reflectare a tot ceea ce el nu este, dar ar putea fi sau este fără să-şi dea seama. Northrop Frye observa, cu o intuiţie specifică muncii de detectiv, că „fiecare personaj tipic al romanţului tinde să aibă corespondentul său moral opus, la fel ca pătrăţelele albe şi negre de pe tabla de şah"[448]. Teoreticianul, de origine canadiană, a observat şi că opera literară, comedia şi romanul în special, au la bază un motiv generator de o putere ieşită din comun – „conflictul dintre tată şi fiu"[449], la care Melville trimite în subtext atunci când îşi numeşte, plin de tâlc, Ishmael, pe unul dintre protagonişti.

În sensul nevoii de a oferi eroului un ajutor, sub forma unui scutier dacă ne gândim la *Don Quijote de la Mancha*, Melville îl plasează pe Ishmael în ipostaza de a dormi, în hanul atât de bizar şi încărcat cu însemnele morţii, în acelaşi pat cu un harponier. Negăsind o cameră liberă, proprietarul îi propune ca soluţie acest lucru, „mi se pare că ai de gând să te duci la vânătoare de balene şi atunci ar fi bine să începi să te deprinzi cu aşa ceva"[450], ceea ce, în cadrul istoriei şi al particularităţilor specifice meseriei de marinar, după cum observă mai târziu şi eroul, este complet neadevărat: „e drept că marinarii dorm toţi în aceeaşi încăpere, dar fiecare îşi are hamacul său, se înfăşoară cu pătura lui şi doarme în propria-i piele"[451]. Prin urmare, a împărţi patul cu un alt viitor marinar devine mai mult decât o coincidenţă sau chiar decât o sugestie homoerotică. Melville „ajută" cititorul şi îl ghidează spre semnificaţia corectă a scenei: „nu cred că-i place cuiva să doarmă cu altul în pat – nici măcar cu propriul său frate"[452].

[447] *Ibidem*, p. 49.
[448] Northrop Frye, *Anatomia criticii*, p. 244.
[449] *Ibidem*, p. 245.
[450] *Herman Melville*, *op. cit.*, p. 60.
[451] *Ibidem*, p. 63.
[452] *Ibidem*.

Singura perioadă în care egoismul fraţilor este atenuat poate fi identificată în viaţa intrauterină, când „propria piele" nu are nici o semnificaţie încă în plan conştient şi este considerată mai degrabă de perceperea corpului vecin, lipit, ca o prelungire a propriei corporalităţi. Hangiul, cu rol de bufon, ca şi în romanul lui Cervantes, satisface în acelaşi timp şi rolul de ghid sau luntraş în procesul evoluţiei lui Ishmael. Dacă hanul reprezintă un portal prin care cei care se aventurează pe mare trebuie să treacă de două ori, la plecare şi la sosire, hangiul sau proprietarul este încărcat cu semnificaţii simbolice specifice. Cel mai potrivit exemplu în acest sens, care şi seamănă neobişnuit de mult cu orice fragment din Kafka, se materializează cu ocazia refuzului iniţial al viitorului marinar, de a împărţi patul cu un străin. Ishmael alege să doarmă pe o bancă din sala de mese, în ciuda avertismentului că nodurile şi ridicăturile s-ar putea să-i facă somnul imposibil. Soluţia este simplă şi în acelaşi timp absurdă, în plan real, pentru că hangiul „aduse rindeaua şi, rânjind tot timpul ca un maimuţoi, şterse mai întâi banca de praf cu basmaua lui veche de mătase, apoi începu să geluiască din răsputeri, încât talaşul zbura în toate părţile, [...] patul era acum destul de moale pentru mine..."[453]. Inutilitatea gestului de a pregăti un pat care nu poate susţine somnul sub nici o formă este menită să orienteze eroul în singura sa alegere, în cazul în care se poate vorbi despre alegeri şi nu despre iluzia liberului arbitru.

Dar, în cele din urmă, Ishmael alege camera în care trebuie să împartă patul cu acel harponier necunoscut, ceea ce îl pune în ipostaza de a se înfrăţi cu un alt bărbat, chiar înainte de călătorie. Primul contact cu Queequeg este indirect, pentru că eroul lui Melville îl aşteaptă să apară şi îi găseşte mai întâi lucrurile din cameră. Nimic din ce este descris în fragmentul întâlnirii indirecte şi a celei directe dintre cei doi marinari nu poate fi înţeles în absenţa cadrului simbolic. Niciodată nu a fost mai adevărată expresia „haina face pe om", ca în prima întâlnire a lui Ishmael cu Queequeg, când tânărul marinar observă o haină neobişnuită care îi aparţine colegului său de cameră, „ca o cergă mare, împodobită la colţuri cu un soi de ciucuri sunători", şi care „avea o despicătură la mijloc, întocmai ca mantiile

[453] *Ibidem*, p. 63.

băştinaşilor sud-americani, numite *ponchos*"[454]. Simbolismul şi aspectele feminine ale hainei sunt întărite ca sens de faptul că Ishmael, în ciuda faptului că acea haină arată cel puţin neobişnuit, o probează. Aceeaşi haină, în care cei doi bărbaţi intră, împreună cu patul în care dorm în cele din urmă, împreună, reprezintă acţiuni simbolice pline de semnificaţiile arhetipului feminin: „o pusei şi eu pe umeri, ca s-o încerc şi aproape că mă trase în jos, ca o saltea, căci era neobişnuit de grea şi de lânoasă, ba chiar puţin jilavă..."[455]. Înainte să se cunoască, cei doi devin apropiaţi datorită hangiului care le facilitează, în rolul său de bufon, întâlnirea şi, după cum am spus, *înfrăţirea*. Queequeg devine ceea ce Sancho Panza este pentru don Quijote, o latură care completează tipologia psihologică a eroului, prin paradoxul că este chiar complet diferită.

Spre deosebire de compatibilitatea spiritual-religioasă a lui don Quijote cu Sancho Panza, între Ishmael şi Queequeg nici nu poate fi vorba despre o asemenea întâlnire, în plan ideologic sau social moral. Când, în cele din urmă, harponierul ajunge în camera în care tânărul marinar s-a cazat deja şi i-a găsit hainele, devine foarte clar că scriitorul vrea să construiască întâlnirea cu *alteritatea* în adevăratul sens cultural al cuvântului. Nu doar apariţia fizică îi provoacă mirarea şi spaima lui Ishmael, ci şi întregul comportament care aminteşte de cel al unui membru din comuna primitivă: „...de ce-i era faţa – atât cât se zărea printre pătrăţelele tatuajului – de o culoare atât de nefirească"[456]?

Reacţia de şoc pe care o resimte albul în contact cu diferenţa nu face decât să redea o nedreptate pe care societatea în care s-a educat Melville, ca şi Cervantes, a construit-o. Există un sens pedagogic în interacţiunea celor doi bărbaţi şi în spaima ridicolă a celui care îl urmăreşte pe viitorul său coleg de cameră: „...mă gândii o clipă să sar pe fereastră – dar îmi amintii că mă aflam la catul al doilea [...]. Neştiinţa zămisleşte teama şi mărturisesc că, fiind cu desăvârşire nedumerit în privinţa străinului, eram atât de înspăimântat, de parcă ar fi dat peste mine chiar diavolul..."[457]. În scurt timp Ishmael asistă şi la un ritual care dovedeşte că cel cu aparenţă atât de sălbatică are un cult pentru un idol din lemn de abanos, la care se închină după

[454] *Ibidem*, p. 68.
[455] *Ibidem*.
[456] *Ibidem*, p. 69.
[457] *Ibidem*, p. 70.

un ritual complex. Toate trăirile care îl valorizează negativ pe Queequeg dispar în momentul în care între cei doi se instalează forma de comunicare orală, astfel încât Ishmael, reprezentant al civilizaţiei albe, îşi modifică atitudinea: „era un canibal curăţel şi destul de simpatic"[458].

Capitolul IV aduce o apropiere încă şi mai strânsă între cei doi protagonişti în ceea ce unii cercetători ai lui Melville au considerat că este o sugestie homoerotică. Altfel spus, cei doi adorm în acelaşi pat, iar dimineaţa îi găseşte îmbrăţişaţi „cât se poate de drăgăstos"[459], bărbatul de culoare asumându-şi rolul unui soţ, de vreme ce scriitorul precizează că îl ţine pe Ishmael în braţe „de parc-ar fi dormit cu nevastă-sa"[460].

Toate încercările de a-i îndepărta braţul sau de a se desprinde din pat şi de cel lângă care a adormit sunt sortite eşecului, pentru că Ishmael, eliberat de orice frică acum şi stăpânit doar de un comic al situaţiei în care se află şi pe care îl conştientizează foarte bine, îşi aminteşte în mod curios chiar şi pentru el, de mama sa vitregă. Imaginea maternă care este reactualizată acum este una negativă, nu doar prin detaliul că Ishmael a crescut cu o mamă vitregă, ci mai ales prin amănuntul că aceasta a fost una abuzivă, din punct de vedere fizic şi mental. Din nou este sugerată psihologia copilului abandonat sau abandonabil, ca monedă de schimb în relaţia cu o divinitate la fel de abuzivă şi a cărei sete de dragoste nu poate fi stinsă decât prin ofrandele cele mai preţioase.

Hanul şi patul în care Ishmael doarme alături de Queequeg devin simboluri ale matricei materne în care doi bărbaţi necunoscuţi devin fraţi şi din care trebuie să iasă pregătiţi pentru o nouă viaţă, pe mare. *Purgatoriul* hanului nu face decât să pregătească pe cei care se aventurează pe ape, oferindu-le în mod simbolic şi cu o raţiune divină, exprimată prin voinţa hangiului, ceea ce le trebuie, chiar dacă nu există şi o conştiinţă a nevoii. Ishmael îşi aminteşte aşadar de imaginea mamei care l-a forţat să doarmă, ca pedeapsă, şaisprezece ore închis în camera sa, pur şi simplu pentru că „ea era cea mai desăvârşită, cea mai conştiincioasă mamă vitregă..."[461].

[458] *Ibidem*, p. 72.
[459] *Ibidem*, p. 73.
[460] *Ibidem*.
[461] *Ibidem*, p. 74.

Relaţia dintre acest imago matern şi mare este una cât se poate de strânsă, pentru că sugerează un tipar de reacţie care exclude complet orice proces de empatie cu copilul sau oamenii care se aventurează pe ea. După cum marea este indiferentă la dramele celor care mor de foame naufragiaţi sau rătăcesc în căutarea peştelui sau a spermanţetului valoros, pentru care îşi riscă viaţa în orice moment, mama din amintirea lui Ishmael este la fel de imună în faţa oricărei rugăminţi a copilului.

Chiar dacă Melville sugerează o relaţie de tip homosexual între cei doi protagonişti, îmbrăţişaţi parcă dincolo de orice posibilă întrerupere fizică, „de parcă numai moartea ne-ar fi putut despărţi”[462], considerăm că îmbrăţişarea celor doi bărbaţi ţine de o acţiune simbolică, care trebuie înţeleasă în contextul semnificaţiei materne la care ne-am referit. Îmbrăţişarea unor fraţi şi relaţia strânsă dintre ei, aflaţi în pragul unei călătorii iniţiatice, exclude orice posibilă sugestie erotică şi reprezintă o confirmare suplimentară a faptului că Melville se raportează la apă ca la ceva ce depăşeşte simpla existenţă pasivă a mării. Vedem în apropierea celor doi o *renaştere* împreună, unul pentru celălalt, iar textul oferă indiciile potrivite în secvenţa trezirii. „Zvârcolindu-mă într-una”, „protestând indignat, în gura mare”, „un fel de mârâit”, „se scutură ca [...] abia ieşit de apă”, „frecându-se la ochi, de parcă nu-şi amintea prea bine cum ajunsese acolo”, „se făcu lumină”[463], reprezintă o serie de indicii pe care scriitorul le lasă în text pentru a sugera că trezirea celor doi are mai degrabă semnificaţia unei naşteri.

John Bryant este unul dintre cercetătorii romanului lui Herman Melville care a văzut în prima întâlnire a celor doi bărbaţi o interacţiune exploratorie în sens erotic. Pentru critic, Ishmael se află în căutarea semnificaţiei supreme a masculinităţii, iar pentru a o găsi trebuie să fie în contact cu alţi bărbaţi. În timp ce Ishmael, privind masculinitatea proprie, îşi cristalizează imaginea inconştient, trebuie să joace şi rolul soţiei pentru Queequeg: „Ishmael plays the wife”[464].

Bryant vede în atracţia eroului faţă de apă tocmai o manifestare superioară a laturii feminine interioare, fără să pună în discuţie numărul mare al oamenilor care simt acelaşi lucru,

[462] *Ibidem*, p. 75.
[463] *Ibidem*, p. 76.
[464] John Bryant, *Moby-Dick as Revolution*, în *The Cambridge Companion to Herman Melville*, p. 76.

după cum sugerează chiar textul. Dar, cercetătorul nu propune şi ipoteza conform căreia societatea ar fi una de inspiraţie animală sau primitivă în care grupurile ar fi conduse de un mascul dominant, mascul de la care toţi ceilalţi aşteaptă apreciere şi în graţiile căruia încearcă să-i intre.

John Bryant este, totuşi, justificat în concluziile sale, cu atât mai mult cu cât scriitorul insistă pe analogia celor doi cu un cuplu format dintr-o femeie şi un bărbat. Capitolul *Fraţi de cruce*, care ne întăreşte ipoteza asupra textului, are un conţinut care alimentează şi propunerile specialistului în literatură americană.

Astfel, cei doi fumează din aceeaşi pipă şi iniţiază un dialog, cu poticnelile specifice diferenţelor culturale şi lingvistice. „Sălbaticul" se dovedeşte mai civilizat decât ar fi fost gata oricine să accepte, după cum Ishmael îl descoperă ca pe un om aflat într-o fază pură de evoluţie umană: „... străin de ipocriziile civilizaţiei ori de mincinoasele-i vicleşuguri. Făptura lui nedomesticită era într-adevăr demnă ..."[465]. După câteva semne de apreciere şi deschidere dezinteresată, în care Queequeg îşi împarte toţi banii cu Ishmael, cei doi se roagă împreună şi se culcă în acelaşi pat: „Nu ştiu de ce, dar cred că nu se află locşor mai prielnic mărturisirilor prieteneşti decât patul. Aci, în culcuş, se spune că soţul şi soţia îşi destăinuiesc gândurile cele mai ascunse; [...] astfel odihneam acum şi noi, [...] aidoma unei perechi de iubiţi în căldura aşternutului"[466].

Există, fără îndoială, mai multe capitole în care pare că Erosul devine centrul şi generatorul scriiturii, indiferent de natura sa, umană, animală, homo sau heterosexuală. Melville se arată ca un scriitor animat de un cinism care nu poate lăsa loc pentru idealizări sau romanţări menite să înlocuiască adevărul brut al pescuitului şi al vieţii în comun, sub comanda unui căpitan mânat de o ură orbitoare.

Pe de altă parte, Robert K. Martin dedică subiectului o întreagă lucrare, intitulată *Melville and sexuality*[467], şi abordează fragmentul în care cei doi dorm în acelaşi pat în termeni psihanalitici. Puterea de conducere a unui grup există doar în contextul în care sexualitatea manifestată în cadrul aceluiaşi sex va fi oprimată. Dacă în timp ce sunt pe uscat, cei doi pot dormi

[465] Herman Melville, *op. cit.*, p. 102.
[466] *Ibidem*, p. 104.
[467] Robert K. Martin, *Melville and sexuality*, în *The Cambridge Companion to Herman Melville*, p. 186.

împreună, atâta vreme cât sunt pe ambarcaţiunea condusă de Ahab, asta nu mai este posibil din moment ce se află sub legea tatălui – „Law of the Father"[468].

Relaţia dintre cei doi bărbaţi poate fi pusă sub semnul unui erotism lipsit de tensiunea specifică Erosului dintre bărbat şi femeie. Intimitatea lui Ishmael cu Queequeg are valenţele casnice şi maligne ale unei relaţii fraterne care, fără să ştie, preţuieşte faptul că au împărţit acelaşi spaţiu sacru într-o perioadă arhaică. Opoziţia sau diferenţa flagrantă dintre cei doi nu reprezintă prilej pentru un discurs stereotip, ci pentru unitate. Umanitatea şi empatia reprezintă cele mai importante arme cu care se poate pregăti orice marinar înainte de a se aventura pe întinderea vastă a oceanului şi, după cum arată chiar scriitorul, elementele opuse nu au făcut niciodată altceva decât să faciliteze manifestarea deplină a celui căruia i se opun: „...pentru a te bucura cu adevărat de căldură e de ajuns ca măcar o părticică a trupului să sufere de frig, după cum orice calitate în lumea asta capătă preţ numai prin contrast"[469]. Atât Ishmael, cât şi opusul său, idolatru suspectat că ar fi canibal, tatuat aproape pe toată suprafaţa corpului, se descoperă pentru sine şi pentru ceilalţi, doar prin intermediul celui care îi devine frate simbolic.

Prin urmare, observăm că suntem în prezenţa celui mai util instrument al psihanalizei, care este identificat şi definit cu mult mai târziu ca *transfer pozitiv*. O asemenea relaţie, la nivel psihologic şi simbolic desigur, de apropiere şi de empatie, trebuie să apară între toţi cei care au pretenţia să lucreze cu oamenii şi, mai ales, să-i ajute într-un travaliu terapeutic. Northrop Frye vedea în construcţiile duble ale personajelor literaturii universale, de tipul Crusoe – Vineri, relaţia pe care individul cu trăsături moderne o poate resuscita cu un mediu de care s-a înstrăinat, aparent, în mod definitiv. Astfel, „în chip de slujitori sau prieteni ai eroului, ei sugerează acea relaţie misterioasă cu natura, care caracterizează atât figura centrală a romanţului"[470].

Melville se arată ca un precursor al literaturii de inspiraţie psihanalitică şi, mai ales, pare că scriitura sa reprezintă un model important pentru creaţia lui Arthur Schnitzler, *Cu ochii larg închişi*. Schnitzler a publicat în anul 1926 o nuvelă care se

[468] *Ibidem*, p. 193.
[469] Herman Melville, *op. cit.*, p. 105.
[470] Northrop Frye, *op. cit.*, p. 246.

constituie ca o adevărată planetă înconjurată de ceaţă, spre care nu se poate privi în mod direct pentru că toate acţiunile par fie visate, fie fantasmate. Interiorul şi călătoria cu sens de rătăcire prin sine reprezintă miza cea mare a literaturii lui Schnitzler, iar o privire atentă asupra romanului lui Melville ne arată că germenii sondării interioare se găsesc chiar în *Moby Dick*. De pildă, dacă pentru scriitorul vienez adevărul nu poate fi descoperit decât prin intermediul visului, deci prin călătoria interioară, la Melville identificăm o metaforă identică: „S-ar părea că numai ţinând ochii închişi devii cu adevărat conştient de propria ta identitate. Ca şi cum întunericul ar fi elementul cel mai prielnic esenţei eului tău..."[471].

Chiar dacă lumina este esenţa vieţii, scriitorul american vede în ea întunericul inevitabil şi firesc. Cei doi eroi, a căror poveste reprezintă o insulă plină de pulsiunea vieţii, animată de prietenie, empatie şi ludic, par manifestări umane ale aceleiaşi dihotomii între noapte şi zi, una în completarea celeilalte. Robert K. Martin a şi remarcat la modul general că romanul lui Melville este o lucrare încărcată de pesimism şi întuneric în care singurul far luminos îl reprezintă relaţia dintre Ishmael şi Queequeg[472]. Ceea ce nu înseamnă că cei doi prieteni nu fac parte din aventura marină care ascunde metafora inconştientului. De pildă, „Îmi vine să cred că ceea ce unii numesc aici pe pământ umbra mea este adevărata mea substanţă"[473], gândeşte Ishmael, în cel mai analitic mod cu putinţă de a se raporta la propriul sine.

Carl Gustav Jung se ocupă de principiul pe care Melville îl introduce prin intermediul unui marinar simplu, cu o copilărie zbuciumată, plină de amintirile abuzului matern şi de sentimentele de abandon din partea tatălui, căutat în permanenţă chiar şi în căpitanul despotic şi obsedat, Ahab. În inconştientul colectiv se află un depozit arhetipal important, afirmă Jung, guvernat de o serie de imagini cu o frecvenţă ridicată şi comună tuturor indivizilor: *umbra, anima* şi *animus*. Dacă despre ultimele două am discutat deja, în lumina rolurilor pe care cei doi şi le împart, ca într-un cuplu, şi care există ca influenţă inconştientă în orice individ fără a-l face în mod automat membru al unui grup sexual minoritar, despre *umbră*

[471] Herman Melville, *op. cit.*, p. 105.
[472] Robert K. Martin, *op. cit.*, p. 196.
[473] Herman Melville, *op. cit.*, p. 87.

avem de adus o serie de precizări importante din psihologia analitică jungiană. Ishmael, vocea scriitorului, este strămoşul unei teorii la care Jung lucrează şi studiază ani la rând, folosind atât cazuistică psihologică, dar şi mitologie.

Teoria despre *umbră* apare la Jung în lumina analizei arhetipurilor, ca prim pas posibil spre adevărata natură a umanităţii: „figura cea mai uşor accesibilă experienţei este umbra, deoarece natura sa poate fi în mare măsură dedusă din conţinuturile inconştientului personal”[474]. Jung vede în umbră partea întunecată din psihicul uman, neplăcută, care se opune tuturor regulilor morale impuse de societate. A cunoaşte partea întunecată a propriului eu reprezintă, pentru psihanalist, mai mult decât o simplă opţiune, ci „fundamentul indispensabil al oricărei cunoaşteri de sine”[475], care provoacă reflexe de rezistenţă încă de la primele etape sau tatonări. *Moby Dick* este o epopee a cunoaşterii sinelui, după cum aproape o sută de ani şi milioane de oameni probabil au simţit senzaţia neplăcută a contactului cu inconştientul şi cu umbra, în sensurile ei jungiene.

C. G. Jung vede în umbră elemente de calitate inferioară, dar care au capacitatea de a declanşa o serie de trăiri pe care le putem regăsi şi în romanul lui Melville. Instanţa psihică este alcătuită din informaţii care au substrat emoţional, în cuvintele analistului, „posedă o anumită autonomie şi au, ca urmare, un caracter obsedant sau, mai bine zis, posedant”[476]. Nu suntem în căutarea celui mai simplu răspuns care să explice comportamentul unui căpitan experimentat de vas, al cărui scop pare să fie nu doar moartea sa, ci şi a echipajului pe care îl conduce, dar cum altfel am putea înţelege psihologia obsesiei sale pentru Moby Dick decât prin abandonarea oricărei rezistenţe în faţa propriilor trăiri inconştiente, instinctuale, de răzbunare? Şi asta doar în primul plan al contactului cu textul, manifest. Pentru că în planul latent, atât Ahab, cât şi echipajul şi chiar Balena Albă nu par decât simboluri menite să formuleze o metaforă complexă a dinamicii psihologice şi a luptei permanente pe care omul NU o duce cu propriul inconştient, dar AR TREBUI să o facă.

---

[474] Carl Gustav Jung, *Puterea sufletului, Antologie,* Prima parte. *Psihologia analitică. Temeiuri*, Texte alese şi traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, Bucureşti, Editura Anima, 1994, p. 136.

[475] *Ibidem*, p. 137.

[476] *Ibidem*.

Necesitatea acestui contact se justifică, în ciuda dificultăţilor, printr-un ideal desuet şi care pare să-şi fi pierdut din vigoare în acelaşi moment în care a fost formulat la Delfi, în Grecia antică – *nosce te ipsum*, sau, *cunoaşte-te pe tine însuţi!* Cunoaşterea, chiar la modul general, nu a reprezentat niciodată un act care să poată evoca simplitatea sau banalitatea unui exerciţiu de rutină. Dimpotrivă, ea s-a obţinut la orice nivel, de la primatele simple ca organizare, până la cele mai sofisticate laboratoare, doar în urma unui travaliu care a cerut, şi cere în continuare, forţarea unor limite sau a unor rezistenţe venite din interior sau, alteori, din afară. Este şi motivul pentru care Jung pare să atragă atenţia asupra adevăratei semnificaţii a sondării sinelui şi a întâlnirii cu umbra: „...e de domeniul posibilului să cunoaştem răul relativ din natura noastră, dar e, dimpotrivă, o experienţă pe cât de rară, pe atât de zguduitoare să privim în faţă răul nostru absolut"[477].

După cum Erosul trebuie înţeles ca o pulsiune generatoare şi protectoare a vieţii, trebuie să avem în vedere în permanenţă că formele sale de manifestare sunt din cele mai diverse. Oricât de variate ar fi metaforele şi simbolurile utilizate de către artişti în operele lor, însăşi existenţa celor două pulsiuni induce creaţiei o relaţie de determinare, astfel încât Eros şi Thanatos apar, mascate, ascunse sau de-a dreptul în formă manifestă, în tot ce ţine de creaţia umană. Nevoia de a se apropia sau de a regăsi natura ca un spaţiu protector îşi găseşte metafora în prietenia pe care Ishmael o leagă cu Queequeg. Mai departe, însă, Melville descrie în amănunt viaţa de pe *Pequod* şi felul în care marinarii luau masa. Antropologia şi psihanaliza îşi dau aici concursul pentru a vedea în ce măsură mâncarea, ca gest cultural şi esenţial vieţii, devine o manifestare a lui Thanatos sau rămâne tributară doar pulsiunii vieţii.

Capitolul *Masa din cabină* îşi poate găsi un corespondent chiar în literatura română, în felul în care Marin Preda îşi aşază la masă protagoniştii din romanul *Moromeţii*. Dacă pentru Preda există o semnificaţie în fiecare poziţie ocupată la masă şi care vorbeşte despre un conflict inevitabil, în cazul lui Melville, de la descriere şi până la semnificaţii cititorul este confruntat cu tipologii umane diferite, care cer, în egală măsură fiecare, procese de introspecţie. Scriitorul vede în mâncare ceea ce

[477] *Ibidem*, p. 140.

teoretiza antropologul Marcel Mauss, privind darul ritualizat, în lucrarea *Eseu despre dar*[478]. Analiza obiceiului întâlnit la mai multe popoare cu trăsături primitive, *potlatch*, i-a arătat lui Mauss că el vine cu o seamă de reguli care trebuie respectate şi care asigură grupurilor respective, nu doar coeziune, ci şi armonie. Termenul se referă, în traducerea dată de antropolog, la „a hrăni" sau „a mânca"[479], pentru că mâncarea a reprezentat, încă din cele mai vechi timpuri, un bun preţios care făcea parte din categoria darurilor ritualizate. Cu multă intuiţie psihologică şi antropologică, înainte ca Mauss să descrie relaţiile dintre aborigeni, fie că le-a experimentat în contactele sale meteorice, fie că şi le-a imaginat, Melville reuşeşte să devină şi precursor al antropologiei când afirmă că „cine şi-a invitat la masă prietenii, măcar o dată, acela ştie ce înseamnă să fii Cezar"[480].

Scriitorul american pare să ştie foarte bine că în spatele dărniciei şi al ospăţului oferit celor apropiaţi se află un principiu care ţine de statutul social şi de putere. Ceea ce este obiect de cercetare pentru antropologie, darul, mâncarea sau schimbul, este descris într-o formă foarte exactă de scriitor când arată că „la masa încrustată cu fildeş, Ahab prezida ca un leu de mare, încomat şi tăcut [...] înconjurat de puii săi puşi pe bătaie dar încă respectuoşi"[481]. Nu o dată ofiţerii şi mai puţin marinarii cu roluri minore în procesele decizionale, sunt comparaţi cu copiii care se raportează la cea mai înaltă autoritate paternă cu respectul indus de frică. Masa ofiţerilor diferă în mod flagrant de cea a harponierilor unde domneşte haosul şi libertatea dusă la extrem în comportament. Dacă Starbuck, ca reprezentant al ofiţerilor primeşte mâncarea „ca pe o pomană"[482] şi o mănâncă animat de sentimente bizare, greu de imaginat, dar orientate chiar spre mâncare, „o tăia cu duioşie, [...] mesteca în tăcere şi înghiţea cu luare-aminte"[483], ceilalţi marinari au libertate completă, atât la masă, cât şi în relaţia cu ceilalţi sau chiar cu bucătarul. Dinamica specifică mesei aminteşte de scena propusă de Freud în eseul *Totem şi tabu* unde comuna primitivă era dominată de un mascul

[478] Marcel Mauss, *Eseu despre dar*, traducere de Silvia Lupescu, studiu introductiv de Nicu Gavriluţă, Iaşi, Editura Polirom, 1997.
[479] *Ibidem*, p. 51.
[480] Herman Melville, *op. cit.*, p. 204.
[481] *Ibidem*, p. 205.
[482] *Ibidem*.
[483] *Ibidem*.

autoritar care avea primul drepturi atât în privinţa femeilor, cât şi în cele ale consumului. Frica şi respectul, cu care fiii se raportează la un asemenea tată, se transformă treptat în sentimente conflictuale şi duc la omor, doar din dorinţa de a-l înlocui şi de a obţine acces la ceva ce înainte le era interzis. Melville îl descrie pe Ahab ca pe un individ care inspira unor bărbaţi încercaţi de aventurile oceanului cele mai puternice sentimente de supunere. De pildă, un alt ofiţer, Flask, în ciuda dorinţei sau a nerăbdării de a mânca, ar rămâne pasiv în faţa unei aşteptări cu o durată nedeterminată, pentru că dacă ar încerca să se servească singur „ar fi apărut ca un furt calificat"[484].

Ca urmare, vom constata şi că autoritatea căpitanului nu lasă loc nici unui derapaj de la codul impus şi acceptat, lucru vizibil prin faptul că Ahab nu interzice în mod expres, verbal, unele lucruri, dar cu toate astea, ele par a fi în afara comportamentului dezirabil. Chiar dacă Ahab nu-i interzice niciodată lui Flask să se servească singur, ofiţerul nici măcar nu se gândeşte că ar putea-o face, ceea ce duce autoritatea căpitanului la un nou nivel, unde ceilalţi, urmând psihologia copiilor abuzaţi, trăiesc cu senzaţia că mai orice ar face poate atrage mânia şi pedeapsa autorităţii paterne.

Prin intermediul ritualului impus la masă, Ahab se arată în cea mai clară lumină a despotismului inatacabil şi care, tocmai prin faptul că este necontestat, îi duce pe toţi, odată cu căpitanul, la moarte. Gestul şi ritualul de a lua masa împreună se îndepărtează de orice semnificaţie simbolică a apropierii şi comuniunii, iar Ahab devine prin acţiunea sa de a împărţi mâncarea, un antimântuitor care se rătăceşte în călătoria spre sine şi în sondarea inconştientului propriu. Ceea ce reprezintă în mod firesc şi normal un suport al vieţii, atât de bine descris ca parte a pulsiunii vieţii de Cervantes, în pasiunea pe care cei doi eroi o pun în degustarea bucatelor alese, devine la Melville metaforă şi mijloc pentru a anula orice funcţie civilizatoare pe care masa şi mâncatul împreună ar putea să o aibă. Relaţia dintre căpitan şi ofiţeri este redusă la nivelul primitiv al hoardei în care mâncatul este organizat pe baza principiului puterii. Tot Flask este cel mai potrivit exemplu, pentru că „era ultimul om

[484] *Ibidem*, p. 205.

care se aşeza la masă, dar tot el, Flask, era primul care se ridica şi pleca..."[485].

Vedem până aici că Herman Melville reuşeşte să deturneze simboluri şi acţiuni specifice pulsiunii de viaţă şi Erosului, spre semnificaţii care ţin mai degrabă de tot ce înseamnă pulsiunea morţii. În cazul în care conştiinţa, ca element al aparatului psihic, sau viaţa, la modul general, sunt simbolizate şi invocate, Thanatos devine element care completează scena propusă aproape în mod reflex. În capitolul *Jetul fantomă*, echipajul vasului *Pequod* intră în alertă din cauza unor semne care ar anunţa, în mod normal, prezenţa unei balene. Agitaţia căpitanului însă, este astfel descrisă încât pare menită să sublinieze un fapt cât se poate de simplu: nici un vânător sau căpitan de vas nu se poate lăsa pradă emoţiilor aşa cum o face Ahab. Faptul că naratorul, Ishmael, masca lui Melville, este cel care observă particularităţile neliniştii căpitanului, care ţin de o serie de observaţii de o fineţe psihologică deosebită, ne sugerează că atât Ishmael, cât şi Ahab sunt două laturi ale aceleiaşi conştiinţe creatoare. Încordarea cu care căpitanul aşteaptă sau priveşte spre linia orizontului pentru a vedea apariţia lui Moby Dick şi declanşarea vânătorii are toate datele specifice unei scene care priveşte, cel puţin în egală măsură, inconştientul propriu. Ahab devine transfigurat pentru că „în el dădeau lupta două înrâuriri deosebite. Piciorul său unic şi zdravăn umplea puntea de ecouri zdravene, dar când păşea cu piciorul mort, paşii sunau ca nişte lovituri într-un sicriu. Pe viaţă şi pe moarte călca bătrânul"[486]. Eros şi Thanatos există în acelaşi om, animat de o conştiinţă care nu pare să mai poată ţine departe asediul inconştientului însetat de răzbunare şi caracterizat de instinctualitate, după cum lupta dintre viaţă şi moarte, palpabilă în tot romanul, poate fi redusă la corporalitatea căpitanului, marcat de prima luptă cu Moby Dick şi forţat să folosească o proteză. Paşii săi par să transmită, prin principiul contagiunii, deci printr-o simplă atingere a obiectelor din jur şi a navei în totalitatea ei, o parte din trăsăturile căpitanului. Zbuciumul său interior are răsunet în toată ambarcaţiunea, iar propunerea pe care am făcut-o, de a-l privi pe Ahab ca pe un antimântuitor, un Hristos inversat, este întărită chiar de scriitor

[485] *Ibidem*, p. 206.
[486] *Ibidem*, p. 284.

când îl descrie pe Ahab ca pe un om care calcă „pe viaţă şi pe moarte".

Ciclicitatea care este simbolizată la Cervantes în hanul de la care pleacă şi prin care cei doi eroi, cavaler şi scutier, trebuie să treacă din nou, ca printr-un portal, apare şi în cazul romanului lui Melville. Tot într-un han, dar şi în felul în care marinarii percep „rătăcirea" lor peste ape. Vorbim despre o falsă rătăcire, pentru că membrii echipajului *Pequod* nu urmăresc să adune spermanţetul caşaloţilor, ca orice altă navă aflată ani la rând în larg, ci caută să găsească o singură creatură, despre care nu se vorbeşte aproape niciodată ca despre o sursă de spermanţet sau, în definitiv, de bani. Ei rătăcesc totuşi, pentru că oricât ar da senzaţia că este posibil, în realitatea manifestă, acţiunea de a căuta un singur animal în ocean este similară cu lupta morilor de vânt, atât de emblematică pentru romanul lui Cervantes: „...încercarea asta de a găsi o creatură singuratică în oceanele nemărginite ale pământului ar părea o treabă caraghioasă şi zadarnică. Dar nu aşa i se părea lui Ahab..."[487]. Protagonistul narator este singurul capabil să-l înţeleagă pe căpitan, chiar dacă nu are capacitatea de a desluşi misterioasele calcule pe care le face pentru a determina poziţia Balenei Albe. Inutilitatea căutării pare să fie acoperită de comportamentul căpitanului, care, indiferent de starea vremii sau a echipajului, cerceta „cu stăruinţă feluritele linii şi umbre care-i apăreau în faţa ochilor; încet dar sigur trăgea cu creionul linii noi în spaţiile care până atunci fuseseră albe"[488]. Melville aproape forţează cititorul să semneze pactul cu opera şi să se convingă că Ahab caută cu adevărat ceva ce poate fi găsit pe mări şi nu într-o dimensiune accesibilă doar prin intermediul introspecţiei şi al sondării inconştientului.

Hanul este completat ca simbol în *Moby Dick* de o căutare care are toate însemnele vieţii, regeneratoare în inutilitatea şi absurdul ei aparente. Vocea lui Ahab răsună la fiecare ordin şi arată cu o claritate care afirmă că rătăcirea este doar parţială şi doar în sensul unei lumi animate de realităţi manifeste: „ – Cârma în vânt! Păstrează drumul în jurul lumii! În jurul lumii!"[489]. Labirintul apelor în care intră echipajul navei *Pequod* este unul care promite, în final, nu eliberarea, ci

[487] *Ibidem*, p. 251.
[488] *Ibidem*.
[489] *Ibidem*, p. 289.

confruntarea cu elementele naturii neîmblânzite şi imposibil de stăpânit. Ahab calculează, dar speranţa lui şi agitaţia declanşată când un jet de apă fantomatic se ridică în proximitatea navei trădează că orice încercare de a găsi în mod convenţional Balena Albă este sortită eşecului. Drumul echipajului printr-un labirint sub formă de mandala, rotund, devine ritual de iniţiere necesar înaintea sacrificiului final – „unde avea să ne poarte călătoria asta circulară? Bineînţeles, înapoi, la locul de unde plecasem, însă după ce vom fi trecut prin nenumărate primejdii; cei pe care îi lăsasem în siguranţă acasă se aflau acum şi înaintea, şi în urma noastră”[490].

Mandala descrisă cu fidelitate de direcţia echipajului trebuie înţeleasă în sensul ei arhetipal, cu semnificaţia de împlinire a unui întreg. „Mandala apare ca structură a centrului”[491], afirma C. G. Jung, formă inconştientă în jurul căreia se structurează întregul sistem psihic uman şi manifestare a vieţii prin excelenţă. Arhetipul rămâne în afara oricărui contact cu conştiinţa, ca un factor psihoid, după cum îl numeşte Jung, înconjurat adesea de haosul şi inconstanţa specifică lumii ascunse. Inutilitatea mersului în cerc, cunoscută ca formă clară de rătăcire pe căi neştiute, devine pentru căpitanul Ahab, singura direcţie care îl poate duce cât mai aproape de mobilul care îi şi animă viaţa. „Rătăcirea” îşi păstrează, aşadar, componenta de necunoscut, dar devine, în acelaşi timp, o călătorie iniţiatică, al cărei scop precis cere respectarea unui cod nescris, dar intuit. După cum Hristos este chemat de „Duhul în pustie” (Luca, 4, 1) şi răspunde unei voci care nu are materializare fizică, echipajul lui *Pequod* şi mai ales Ahab dau curs instinctului de a urma un drum în jurul lumii.

Scriitorul nu se abţine de a arăta că romanul trebuie înţeles în sensuri duble, al „cuplului” Ishmael – Queequeg sau al pulsiunii de viaţă, opuse şi întotdeauna completând-o pe cea de moarte: „...dragul meu frate şi tovarăş geamăn [...] nu eşti tu oare imaginea vie a fiecăruia din noi? [...] Oceanul ăsta fără fund, la suprafaţa căruia gâfâi, e Viaţa; rechinii sunt duşmanii tăi [...] iar tu, între rechini şi cazmale, eşti la mare şi tristă strâmtoare, sărmane băiat!”[492]. După cum scutierul lui don

[490] *Ibidem*.
[491] C. G. Jung, *Opere complete*, Vol. 8, *Dinamica inconştientului*, p. 255.
[492] Herman Melville, *op. cit.*, p. 373.

Quijote reprezintă o categorie întreagă de oameni şi nu doar un simplu individ surprins în mijlocul unor aventuri, Queequeg, la care Ishmael se referă, devine exemplar pentru furtuna interioară declanşată de cele două pulsiuni umane opuse. În ciuda alterităţii, a diferenţei totale care este sugerată prin introducerea canibalului civilizat, Melville îl propune ca arhetip uman, însă fără să-l lege de vreun detaliu cultural sau etnic. Queequeg este „imaginea vie" a celorlalţi, ceea ce ne ademeneşte în plasa discursului speculativ, unde considerăm că scriitorul urmăreşte să facă o diferenţă clară între două lumi, cristalizate în două imagini: vie şi moartă.

Ferindu-ne de gândirea de tip speculativ şi fără să supralicităm textul, nu căutăm să determinăm aspectele posibile ale imaginii moarte, ci dorim doar să găsim graniţele a ceea ce Queequeg reprezintă pentru romanul lui Melville. După cum am afirmat deja, primul contact al bărbatului de culoare pare să îi fie şi cartea de vizită, corporalitatea sa fiind substitut cultural al cuvintelor: masiv, tatuat aproape pe tot corpul, fără păr, idolatru şi cu „zimţii dinţilor ascuţiţi cu pila"[493], ceea ce sugerează la modul general că ar fi un canibal. Ca individ, Queequeg este fără îndoială, prin cele câteva detalii ale prezenţei sale fizice, o metaforă strălucită a inconştientului, liber de orice presiune socială, civilizatoare, cu o formă de manifestare care aminteşte de instinctualitatea de tip primitiv.

Dar, ne interesează în egală măsură şi faptul că oceanul, asociat astăzi de multe ori cu posibilitatea morţii, este pentru echipajul navei şi pentru cei doi tovarăşi-fraţi un simbol al vieţii. Atât prin capturile care le garantează un mod de viaţă şi un trai îndestulat, dar şi prin asocierea apei cu arhetipul matern la care am făcut referire pe scurt.

Oceanul devine la Melville parte a unui sistem care întreţine viaţa, iar ceea ce se ascunde dedesubtul luciului apei, în adâncuri, metaforă fidelă pentru inconştient, reprezintă manifestările lui Thanatos.

Melville se referă în mod direct la mitul biblic al lui Iona, dar se foloseşte de imaginea omului înghiţit şi sub formă simbolică, arhetipală când îl pune pe Queequeg nu doar în rol de frate sau dublu, ci şi de *moaşă*. Iona în pântecele peştelui (Iona, 2, 2) îşi găseşte un corespondent în momentul în care marinarii

[493] *Ibidem*, p. 112.

se hotărăsc să prindă totuşi un caşalot pentru a-şi aproviziona mai departe călătoria, nerenunţând la scopul de a vâna Balena Albă. Adunarea spermanţetului se dovedeşte periculoasă în momentul în care unul dintre marinari, în timp ce aduna lichidul din interiorul caşalotului, se află în pericolul de a se scufunda în ocean, înecat în chiar lichidul pe care îl adună, prins în interiorul animalului: „... bietul Tashtego, înmormântat de viu, se ducea încetişor spre fundul mării”[494]. Dacă accidentul care îl prinde pe Tash într-o capcană de moarte îi lasă pe ceilalţi pradă perplexităţii, singurul care acţionează fără să ezite este chiar Queequeg, aruncându-se în apă după camaradul său. Descrierea lui Melville este de o transparenţă care poate provoca neplăceri cititorilor deprinşi cu munca de detectivi specifică oricărui travaliu hermeneutic. Descrierea salvării îl arată pe prietenul lui Ishmael cum bagă mâna în interiorul animalului, printr-o gaură prin care nu poate decât simţi, nu şi vedea: „...mărturisi că la prima căutare dăduse peste un picior; dar ştiind că nu de picior trebuia el să-l apuce, fiindcă şi-ar fi prilejuit astfel numai greutăţi, împinse piciorul, făcu o voltă şi o smucitură îndemânatică, astfel că indianul veni tumba; căutând încă o dată, îl prinse şi îl trase afară aşa cum trebuia, cu capul înainte”[495]. Dacă Melville reuşeşte aici, prin transparenţa acţiunilor simbolice (după cum fătul înainte de naştere îşi schimbă poziţia şi se angajează pentru expulzie), să sugereze că spermanţetul este, de fapt, un lichid amniotic din care individul se naşte, semn al pulsiunii vieţii prin excelenţă, mai departe nu face decât să scadă valoarea metaforei prin încercarea de a se asigura că semnificaţiile nu pot scăpa nici celor mai naivi dintre cititori: „...mulţumită curajului şi dibăciei de obstretician ale lui Queequeg, salvarea, ori mai degrabă eliberarea [...] fu dusă la bun sfârşit...”[496]. Că este o naştere simbolică şi nu o salvare oarecare, pare să fie conţinutul latent al fragmentului literar în care scriitorul doreşte cu orice preţ, chiar dacă preţul este calculat în minus pentru profunzimea şi prospeţimea arhetipurilor folosite, ca semnificaţiile dorite să nu scape cititorilor. După cum naşterea nu este privită ca o salvare, nici marinarul nu este salvat de Queequeg, ci, aşa cum se străduie Melville să arate, el este eliberat. Poate că rolul de

[494] *Ibidem*, p. 394.
[495] *Ibidem*, p. 395.
[496] *Ibidem*.

salvator îl prinde mai bine pe „canibal" şi nu pe membrii ceilalţi ai echipajului pentru că bărbatul este deja obişnuit cu tot ce înseamnă manevrarea fizică a unui trup uman şi nu considerăm că ar reprezenta o supralicitare a textului dacă am pune noul rol al bărbatului de culoare în relaţie cu o evoluţie prin care şi el trebuie să treacă pentru a putea vâna alături de ceilalţi un „obiect" cu trăsături fantasmatice. Tash, marinarul salvat, se află atât în poziţia fătului, cât şi în cea a nou-născutului, care schimbă spermanţetul în care a fost captiv, cu apa mării prin care trece pentru a ieşi la suprafaţă ca om nou, purificat. Şi Queequeg şi Tash sunt membrii unor culturi care valorifică în romanul lui Melville tot ce înseamnă alteritatea şi care trebuie să se integreze cultural şi ideologic în aceeaşi spiritualitate cu restul echipajului pentru a primi pregătiţi evenimentele viitoare. Ambii se scufundă şi reapar la suprafaţa apei, în sine, după cum am arătat până acum, un alt simbol al maternităţii şi al vieţii.

Finalul capitolului nu ne mai surprinde, de această dată în sensul întregului roman scris de Herman Melville. Acolo unde este viaţă, trebuie să existe şi umbra morţii, după cum lumina, indiferent de puterea ei găseşte întotdeauna un obstacol care să genereze umbra şi începutul întunericului. Scriitorul nu poate lăsa *eliberarea* sau *naşterea* marinarului să schimbe fluxul central care alimentează textul şi simbolurile lui, reprezentate de Thanatos, şi alege posibilitatea morţii, în ipotetic, ca pe o alternativă la fel de binefăcătoare. Dacă Tashtego ar fi murit, afirmă scriitorul american prin vocea naratorului, în interiorul capului de caşalot care se scufunda, moartea ar fi avut valenţele cele mai plăcute: „s-ar fi înecat în cel mai alb şi mai ales spermanţet parfumat; ar fi avut sicriul, dricul şi mormântul în camera tainică, în *sancta sanctorum* a balenei"[497].

Nu este pentru prima dată când ne întâlnim cu imaginea omului ca făt, surprins în mai multe stări reprezentate de simbolurile materne. După cum am arătat şi în *Simboluri în literatură*, Mircea Cărtărescu se foloseşte de aceeaşi imagine de efect care sugerează ciclicitatea şi renaşterea: „burţi cuprinzând burţi în care sunt burţi, de parcă toate mamele şi fiicele ar fi-nchise una într-alta, într-un şir nesfârşit de gravide, alternanţă eternă de pereţi uterini şi de fetuşi gravizi cu alţi fetuşi..."[498].

[497] *Ibidem*, p. 396.
[498] Mircea Cărtărescu, *Orbitor. Corpul*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2008, p. 13.

Vânătoarea de balene este valorificată mai mult ca o bătălie pe care bărbaţii o dau sau trebuie să o poarte pentru a deveni vrednici. Ipoteza freudiană legată de tipologiile masculine în cazul *alegerii obiectului* primeşte o confirmare prin textul lui Melville. Nevoia de a salva iubita sau viitoarea soţie dintr-un cadru ameninţător sau dintr-o viaţă plină de nedreptăţi reprezintă unul dintre tipurile de raportare masculină la iubire, iar Melville pune meseria de vânător de balene într-o linie de descendenţă simbolică care duce până în mitologie la Perseu. *Cinstea şi gloria vânătoarei de balene* nu pune ocupaţia celor care rătăcesc pe mări doar într-un context istoric şi mitologic, ci şi într-un cadru cu semnificaţii erotice. Este invocat Perseu, ca primul vânător de balene care o salvează pe Andromeda „tocmai în clipa când Leviatan voia s-o răpească”[499].

Eroul mitologic devine reper simbolic pentru întreaga tagmă a marinarilor vânători, după cum cavalerul don Quijote se foloseşte de imaginea altor plăsmuiri pentru a-şi alimenta un cod moral şi comportamental. Lupta lui Perseu se sfârşeşte cu aruncarea harponului, omorârea monstrului marin urmată apoi, evident, de căsătoria cu fata eliberată şi salvată de la moarte.

Pe lângă Perseu şi Hercule sau Heracle, după cum îl întâlnim în text, este trecut în linia descendenţei din care se trag toţi vânătorii de balene, pentru că ar exista o legendă conform căreia eroul ar fi fost înghiţit de un monstru marin, chiar dacă nu există nici o informaţie în privinţa folosirii harponului: „nicăieri nu scrie că ar fi aruncat vreodată harponul în peşte, afară poate dacă n-o fi făcut-o pe dinăuntru”[500].

Prin urmare, vedem în asocierea meseriei cu figurile mitologice şi un anume tip de fantasmare în care *harponul* joacă un rol central, iar rolul de salvator unul secundar, strâns legat de acţiunea omorârii sau, în orice caz, a folosirii harponului pentru a elibera uneori o femeie, alteori chiar propria persoană. Fără să fim adepţii tuturor teoriilor pansexualiste ale psihanalizei freudiene, nu putem ignora în contextul creat de roman că vânătorul de balene este asociat întotdeauna cu un simbol falic prin care trebuie să îşi demonstreze puterea pentru a avea acces la iubire şi pentru a elibera, prin harponul său, pe cea care urmează să-i devină soţie. Poate că o exagerare ar fi să acordăm

[499] Herman Melville, *op. cit.*, p. 409.
[500] *Ibidem*, p. 411.

credit fără rezerve teoriei sexualităţii formulate de Freud şi să punem gestul vânătorii şi folosirii harponului în relaţie metaforică cu ceea ce părintele psihanalizei numea *tabuul virginităţii*. Ca urmare, ne rezumăm, doar la plasarea acestei meserii într-o linie mitologică în care Erosul joacă un rol central.

Revenim pentru a întări ipoteza harponului ca simbol falic la asocierea omorului cu debutul vieţii. Sacrificiul balenei şi naşterea simbolică reprezintă sugestii la care scriitorul se întoarce sub diferite forme metaforice, cum este de pildă capitolul *Sutana*. Ca structură incomparabil mai scurt faţă de celelalte, acest capitol are însă un conţinut pur descriptiv care nu urmăreşte decât să prezinte în maniera unui documentar o serie de acţiuni specifice navei *Pequod* şi adunării spermanţetului în general. Prin urmare, un capitol special este dedicat caşalotului şi nu prin prezentarea valenţelor sale feminine sau materne, de această dată şi după cum am observat până în acest punct, ci, prin valorizarea trăsăturilor masculine.

Cititorului grăbit, sau plictisit de toate detaliile tehnice cu care scriitorul îşi aglomerează romanul, îi poate scăpa esenţa capitolului, cu atât mai mult cu cât nu se sugerează în mod direct intenţia de a vorbi despre ceva anume, în termeni convenţionali. Nimic din corpul animalului omorât nu frapează mai mult ca „*grandissimus*, cum îi zic mateloţii”[501], nici capul de dimensiuni impresionante, nici falca impunătoare, nici simetria perfectă a cozii: „nimic din toate acestea nu v-ar fi mirat atât ca acest con extraordinar, mai înalt decât un vlăjgan din Kentucky, cu diametrul bazei aproape de un picior, negru ca lignitul la culoare, asemenea lui Yojo, idolul din abanos al lui Queequeg. *E într-adevăr un idol*”[502] (s.n.). Dacă atenţia ar fi putut să fie distrasă de la prezentarea falusului animalului şi de la felul în care se raportează echipajul la el, ca la un idol, întrebuinţarea lui pare mai degrabă, de această dată, informaţie ştiinţifică dintr-un tratat de antropologie culturală peste care nu ar putea trece nici un cititor în grabă.

Falusul este purtat în spate de marinarul numit „tocătorul”, a cărui responsabilitate este să alimenteze cu bucăţi de grăsime un cazan lângă care nu se poate sta fără „un costum

[501] *Ibidem*, p. 468.
[502] *Ibidem*.

de gală"[503], comparat în mai multe rânduri cu sutana unui preot care pare „cufundat în paginile bibliei sale"[504]. Faptul că marinarii îl ajută pe „tocător" să ducă membrul caşalotului în spate, asemenea unui „camarad mort"[505], atrage atenţia încă o dată asupra procesului de identificare cu simbolismul falic. Este descrisă acţiunea de a-l jupui, asemeni unui şarpe, trăgând peste cap pielea neagră şi, apoi, întoarcerea ei pe dos, asemeni unui pantalon, pentru a fi pusă la uscat. După ce pielea se usucă se „taie din partea mai ascuţită o lungime de vreo trei picioare, face două găuri pentru braţe în partea cealaltă şi se vâră cu totul înăuntru. Iată-l acum în picioare în faţa voastră, îmbrăcat cu costumul de gală..."[506]. Sau, altfel spus, în pielea falusului, considerat de marinari ca idol, îşi desfăşoară activitatea cel care trebuie să întreţină un foc puternic.

Identificăm aici două scenarii animate de un conţinut latent. Pe de o parte cel în care este nevoie ca omul să devină în plan simbolic, parte din trupul animalului omorât, pentru a putea duce ritualul până la capăt, textul fiind plin de conţinutul metaforic al alimentării focului prin propriul trup şi, pe de altă parte, cel în care focul este *sexualizat*, devenind o acţiune prin care se unesc simboluri. Sau, în cuvintele lui Gaston Bachelard, „el uneşte materia şi spiritul, viciul şi virtutea"[507].

Textul nu este departe de sugestia unui cuptor alchimic, cu atât mai mult cu cât în următorul capitol, intitulat *Rafinarea*, se descriu căldările uriaşe în care uneori bătrânii se refugiază să doarmă şi în care, în timpul lucrului sau a curăţatului intens, motiv pentru care arată ca argintul în interior, oamenii „îşi fac între ei multe confidenţe": „ele sunt de asemenea locuri prielnice pentru adânci meditaţii matematice"[508].

Bizarul nu lipseşte din descrierea lui Melville la modul general, după cum el însoţeşte şi toată rătăcirea după Moby Dick, chiar şi atunci când alte vase plecate de câţiva ani pe mare nu par să o fi văzut şi nici să creadă într-o asemenea apariţie. Mai mult, protejarea de căldura focului prin folosirea ca protecţie

---

[503] *Ibidem*.
[504] *Ibidem*, p. 469.
[505] *Ibidem*, p. 468.
[506] *Ibidem*.
[507] Gaston Bachelard, *Psihanaliza focului*, Traducere de Lucia Ruxandra Munteanu, Prefaţă de Romul Munteanu, Bucureşti, Editura Univers, 2000, p. 82.
[508] Herman Melville, *op. cit.*, p. 470.

a pielii falusului, care este îmbrăcată asemeni unor haine la care se apelează în scop ritualic, ne atrage atenţia şi prin conţinutul arhaic al scenei.

Am discutat în mai multe rânduri despre ritualuri similare în *Antropologie şi comunicare interculturală*, unde am identificat o serie de obiceiuri care se servesc de pielea animalelor pentru a sugera, de obicei, naşterea şi tranziţia de la o stare la alta. Antropologii Mauss şi Hubert sunt printre cele mai importante nume care au cercetat ritualurile sacrificiale şi valenţele lor purificatoare, în mentalul colectiv al comunităţilor mici, cu trăsături primitive: „...în urma unor diferite ungeri, e acoperit cu o piele de antilopă neagră. În acest moment solemn se trezeşte în el noua fiinţă..."[509]. Ne referim aici la schimbarea stării, de la profan la sacru, şi la capacitatea de a lucra sau manipula elemente ce ţin de sacralitate. Naşterea a mai fost, pe de altă parte, simulată în cazul copiilor adoptaţi, folosindu-se aceleaşi piei de animale, după cum a arătat şi James Frazer. „Se acoperă mâinile şi ceafa persoanei respective cu pielea sau grăsimea animalului sacrificat"[510], scrie antropologul, iar uneori femeia chiar mimează actul naşterii printr-un simulacru cât mai fidel cu expulzia naturală. Vedem, prin urmare, că pielea unui animal facilitează de cele mai multe ori, în sens ritualic, accesarea unei stări pe care individul şi-o doreşte, dar nu o mai poate avea în mod raţional. Viaţa simbolică şi folosirea animalelor sau a unor părţi ale acestora facilitează dintotdeauna oamenilor un proces de tranziţie pe care, chiar dacă nu-l înţeleg de fiecare dată, îl practică efervescent. Pe de altă parte, antropologii au identificat părţi ale gândirii de tip primitiv şi felul în care, prin contagiune, s-a născut credinţa că un contact cu o parte din animalul respectiv transmite una dintre însuşirile sale celui care a atins sau a mâncat din ea. Ca şi cum am spune că pentru a putea vâna caşaloţi, echipajul trebuie să fie însoţit de un individ care să se identifice oarecum, în plan simbolic, cu prada.

Lumea realităţilor dihotomice, civilizat – canibal, viu – mort, sacru – profan, este în romanul *Moby Dick* şi parte a unui ciclu firesc al naturii. Ziua se opune nopţii nu pentru că

[509] Marcel Mauss, Henri Hubert, *Eseu despre natura şi funcţia sacrificiului*, traducere de Gabriela Gavril, Iaşi, Editura Polirom, 1997, p. 65.

[510] Sir James George Frazer, *Folclorul în Vechiul Testament*, traducere şi adaptare de Harry Kuller, Bucureşti, Editura Scripta, 1995, p. 99.

întunericul ar reprezenta moartea conştiinţei şi trezirea inconştientului prin activitatea liberă a oniricului, ci pentru că tot ce luminează noaptea este parte a unei creaţii spectrale, finalmente, falsă. Dacă pentru Bachelard focul este de multe ori sexualizat, prin căldura sau fierbinţeala sa care animă orice spirit, la Melville, şi în condiţii de navigare, focul devine nefiresc, asociat cu roşeaţa fantomatică a tuturor lucrurilor pe care le luminează întotdeauna doar parţial. Ishmael primeşte o seamă de atenţionări în privinţa falsei realităţi pe care focul o creează şi o întreţine atâta vreme cât luminează: „mâine, sub soarele înălţimilor, cerul va fi strălucitor; cei care aruncau priviri diavoleşti dintre furcile flăcărilor vor arăta dimineaţa cu totul altfel, mai blânzi, mai potoliţi; numai soarele glorios [...] e singura lampă adevărată, toate celelalte sunt mincinoase”[511].

Pendularea între cele două pulsiuni, a lui Eros şi a lui Thanatos, este neobosită în romanul scriitorului american care raportează cele două instincte ale vieţii la mare şi la prezenţa caşaloţilor. Dar, simbolurile naşterii sunt incomplete în literatura lui Melville dacă nu există şi perspectiva morţii în acelaşi timp care să poată prinde formă prin simpla prezenţă sau prin contagiune, deci intermediată de gândirea de tip magic. De pildă, este suficient ca marinarii să lucreze cu o pradă nouă la bordul navei, pentru ca nava să se metamorfozeze în urma unui contact generos cu toate elementele animalului omorât: „marinarii umblă năclăiţi de grăsime; corabia arată chiar ca un leviatan”[512].

Dihotomia unei existenţe în care cele două pulsiuni există în paralel este mai clară din toate descrierile dificultăţilor reale pe care oamenii trebuie să le depăşească atâta timp cât sunt pe mare. Sub forma unei lamentaţii, uneori, lupta pentru existenţă este întotdeauna animată de pesimism şi de o resemnare în spatele cărora voinţa de viaţă aproape că devine invizibilă: „Ah, prieteni, toate astea te omoară! Şi totuşi, aşa e viaţa!”[513]. Calitatea dublă a simbolurilor şi a arhetipurilor folosite de Melville este justificată de însăşi imaginea apei, ca motiv central al romanului, care, după cum arată Victor Simion, a fost asociată de multe ori tenebrelor şi morţii, „sugerând călătoria

[511] Herman Melville, *op. cit.*, p. 473.
[512] *Ibidem*, p. 475.
[513] *Ibidem*, p. 476.

fără întoarcere"[514]. Totuşi, în acelaşi timp, apa a fost văzută şi ca element fertil sau simbol al corpului matern, după cum *Moby Dick* ne pune la dispoziţie un număr important de exemple. Cele două sensuri ale apei în reprezentarea artistică şi în imaginarul colectiv par să fie asociate creaturilor care trăiesc în ea şi valorizate în acest sens, pentru că „nu de puţine ori chiar, reprezentările ihtiomorfe sunt asociate unor sensuri ce ţin îndeosebi de partea de umbră a existenţei"[515].

Balena face parte din aceeaşi categorie simbolică în care putem vedea atât reprezentările vieţii, cât şi pe cele ale morţii, cu toate că, până la o asemenea interpretare, trebuie să afirmăm din nou că motivul central al romanului este, în opinia noastră, un arhetip care trebuie tratat doar prin felul în care el se face înţeles la nivelul grupurilor sociale diferite. Să ne reamintim câteva dintre postulatele fundamentale ale psihanalizei privind relaţia omului cu moartea, pentru a înţelege mai bine simbolismul folosit de scriitorul american! În eseul *Consideraţii actuale despre război şi moarte* (1915), Freud afirma că „în inconştient fiecare dintre noi este convins de nemurirea sa"[516] sau, în aceeaşi lucrare, sub forma unei concluzii, aprecia că „inconştientul nostru nu crede în propria moarte, se comportă ca şi cum ar fi nemuritor"[517].

Mai târziu, în analiza diferitelor cazuri de nevrotici, psihanalistul şi-a confirmat ipoteza scenariului nemuririi, identificat în rândurile pacienţilor săi. De pildă, în *Observaţii despre un caz de paranoia (dementia paranoides) descris autobiografic*, Freud analizează o parte din fantasmele şi gândurile, cu un bogat conţinut inconştient, care ascund credinţa în propria nemurire: „...minuni divine ar fi restabilit de fiecare dată ceea ce fusese distrus, iar el ar fi, aşadar, cât timp rămâne bărbat, cu totul nemuritor"[518].

Cu totul altfel ar trebui să înţelegem felul în care Herman Melville se foloseşte de imaginea balenei, care, în plan latent,

---

[514] Victor Simion, *Imagini, legende, simboluri. Reprezentări zoomorfe în arta medievală românească*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2000, p. 41.

[515] *Ibidem*.

[516] Sigmund Freud, *Opere*, Vol. IV, *Studii despre societate şi religie*, p. 39.

[517] *Ibidem*, p. 44.

[518] Sigmund Freud, *Opere*, Vol. VII, *Nevroză, psihoză, perversiune*, Traducere din limba germană: Roxana Melnicu, Corneliu Irimia, Reiner Wilhelm, Silviu Dragomir, Note introductive şi coordonare terminologică: Roxana Melnicu, Bucureşti, Editura Trei, 1999, p. 124.

deci metaforic, cere un travaliu hermeneutic pentru a i se revela semnificaţiile. Ishmael este vocea care meditează asupra animalului când afirmă că „...balena e nemuritoare ca specie, deşi e pieritoare ca individ. Ea înota în mări înainte ca să apară din apă continentele; ea a înotat prin locurile unde se află acum palatul Tuileriilor, castelul Windsor şi Kremlinul”[519]. Cât de asemănătoare este meditaţia lui Ishmael cu cel de-al doilea verset al Bibliei: „Şi pământul era netocmit şi gol. Întuneric era deasupra adâncului şi Duhul lui Dumnezeu Se purta pe deasupra apelor” (Facerea, 1, 2)! Altfel spus, în registrul manifest al simbolurilor, *din* şi *în* apă, viaţa a existat dintotdeauna, înainte ca organizarea şi evoluţia civilizatoare să ducă la naşterea unor forme de existenţă complexe.

În planul latent, însă, balena reprezintă prima şi cea mai adaptabilă entitate, imună la tot ceea ce a însemnat civilizaţie pentru *hommo sapiens sapiens*. Sigur, Melville nu şi-a putut imagina şi depăşirea pragului firesc de vânătoare şi împingerea balenelor până spre dispariţie, dar, avem convingerea că nici nu a urmărit o asemenea structură în scriitura sa. Nemurirea, adaptabilitatea şi neîmblânzirea sunt cele trei trăsături fundamentale pe care balena pare să le aibă în comun cu inconştientul uman. Dacă adăugăm aici şi factorul temporal, arhaic, care precede majoritatea formelor evoluate de viaţă, formulăm un argument din ce în ce mai solid în privinţa ipotezei care face din *Moby Dick* o creatură animată de resorturile specifice unui simbol. Tocmai pentru că este nemuritoare ca specie, după cum inconştientul colectiv este o instanţă la care din ce în ce mai mulţi cercetători, psihanalişti, critici sau antropologi se referă, „în timpul potopului, ea dispreţuia arca lui Noe”[520]. Nemurirea este însoţită şi de un egoism care nu poate lăsa loc pentru nimic altceva în proximitatea sa, iar lupta celor două elemente, umane şi marine, intră inclusiv în mitologia biblică. Începutul lumii este asociat prezenţei marelui peşte (mamifer, de fapt), iar finalul, apocaliptic sugerat, stă sub acelaşi semn al rezistenţei care, prin siguranţa şi statornicia sa în viaţă, îşi cimentează statutul de element al Erosului: „Dacă vreodată

[519] Herman Melville, *op. cit.*, p. 506.
[520] *Ibidem*.

lumea va fi din nou inundată [...] atunci balena va supravieţui totuşi [şi] ea îşi va arunca spuma sfidătoare spre ceruri"[521].

Poate că una dintre cele mai folosite grile de lectură pentru *Moby Dick* este cea psihanalitică, în care balena reprezintă toate energiile specifice inconştientului, instinctual şi neîmblânzit, nelimitat în capacitatea sa de acţiune, iar Ahab devine simbol al Supra Eului, singura instanţă suficient de puternică pentru a se opune şi limita influenţa inconştientului. Sursă a tuturor cunoştinţelor colective şi a educaţiei morale specifice majorităţii familiilor, conglomerat care include imaginea ideală a părinţilor, Supra Eul nu urmăreşte decât instaurarea şi menţinerea ordinii şi a structurii. Mâna de fier cu care căpitanul îşi conduce oamenii şi intransigenţa cu care se raportează la ofiţerii săi, atât de adesea asemănaţi cu copiii, îl fac pe Ahab cel mai potrivit candidat pentru personajul cu rol de Supra Eu. Suntem tentaţi să vedem în acest personaj ceva mai mult decât o instanţă psihică pe care Melville, fără să vrea, şi pentru că psihanaliza nu-şi structurase încă doctrina la vremea respectivă, a intuit-o.

După cum am arătat deja, arhetipologia aduce o seamă de informaţii utile pentru a ne orienta în vasta întindere simbolică a romanului. Antimântuitorul, ca opus eroului salvator, are aceleaşi slăbiciuni care caracterizează imaginea pură a omului. Înainte de a întâlni Balena Albă, aşa cum Hristos se roagă în singurătate, pentru că apostolii nu-şi pot învinge somnul ispititor, Ahab are un moment care ne apare ca o luciditate temporară, văzându-şi propriul demers răzbunător drept o iluzie inutilă şi golită de orice semnificaţie.

În faţa lui Starbuck, Ahab îşi aminteşte, mai mult animat de un proces de identificare cu ofiţerul său, că dincolo de mare a avut şi un alt rol: „...mă întreb: nevastă? nevastă mi-a fost? Mai degrabă văduva unui bărbat în viaţă! Da, Starbuck, când m-am căsătorit cu ea am făcut o văduvă din fata aia... Şi apoi nebunia, frenezia, sângele clocotitor şi fruntea înnourată cu care şi-a urmărit prada bătrânul, furiosul, înspumatul Ahab, mai mult demon decât om... da, da, ce nebun am fost timp de patruzeci de ani! Ce nebun, ce bătrân nebun a fost bătrânul Ahab!"[522]. Ne limităm aici cu citarea unui fragment de o importanţă esenţială pentru structura psihologică a personajului, care nu reuşeşte să

[521] *Ibidem*.
[522] *Ibidem*, p. 574.

vadă în sacrificiul său şi al familiei nici un fel de beneficiu, mai ales că în lupta sa cu elementele naturii a pierdut şi un picior.

Sorin Titel este singurul cercetător român pe care l-am găsit citând eseul lui D. H. Lawrence, cu privire la destinul tragic al căpitanului şi la alegerea sa imposibilă, de a vâna sau de a uita himera care în cele din urmă îi aduce moartea: „Aceştia sunt Gethsemanii lui Ahab de dinaintea bătăliei finale, sunt Gethsemanii inimii umane..."[523]. O grădină simbolică în care căpitanul are, pentru scurt timp, viziunea propriului destin care îl obligă să lupte cu un element himeric, neînvins niciodată de nimeni şi de nimic. Ahab trebuie să lupte şi să piardă, iar prin moartea sa şi a întregului echipaj, din care doar Ishmael supravieţuieşte, se atinge climaxul necesar operei de artă pentru a-şi produce efectul cathartic. Într-un anumit sens, Ahab nu moare, ci ajunge acolo unde a ştiut că trebuie să fie întotdeauna: alături de Moby Dick, într-o ultimă încleştare care arată celorlalţi, printr-un singur martor, rămas să împărtăşească lumii, că unele bătălii nu sunt purtate pentru a fi câştigate.

Sensibilitatea simbolurilor folosite de scriitorul american sunt egalate doar de profunzimea lor, pentru că Ahab, de pildă, în singurul său moment de luciditate, în care ar putea fi gata să renunţe la visul distructiv de a urmări cu orice preţ Balena Albă, simte nevoia de a fi văzut altfel decât sub forma cu care a obişnuit lumea prin comportamentul său despotic. Aproape întors din hotărârea sa, căpitanul navei *Pequod* pare să înţeleagă că rătăcirea şi lupta finală reprezintă un tot sub forma unui potir pe care nu-l poate îndepărta. Aflat în pragul unei scindări a Eului, Ahab are nevoie de confirmarea că, în ciuda tuturor evenimentelor, rămâne o fiinţă umană, pentru el şi pentru ceilalţi. Rolul lui Starbuck este tocmai acesta, de a deveni oglinda bătrânului căpitan, captiv în destinul său tragic: „Vino aici! Vino lângă mine, Starbuck! Lasă-mă să privesc un ochi omenesc; e mai bine decât să priveşti cerul ori marea, mai bine decât să priveşti pe Dumnezeu"[524]. Bătrânul are nevoie de imaginea reflectată de ochiul uman, atât pentru a se vedea pe sine, cât şi pentru a rămâne sub forma sa umană, empatică, alături de cel care îl înregistrează în memorie, astfel încât ochiul străin al lui Starbuck devine prilej de introspecţie: „văd în ochii tăi pe nevastă-mea şi pe copilul meu. Nu! Rămâi la bord, rămâi la bord!

[523] D. H. Lawrence, *apud*. Sorin Titel, *op. cit.*, p. 102.
[524] Herman Melville, *op. cit.*, p. 575.

Să nu vii cu mine când viforosul Ahab va da lupta cu Moby Dick. Primejdia asta să nu te ameninţe nici pe tine, nici îndepărtatul cămin pe care-l văd în ochii tăi"[525].

Suntem, prin urmare, în preajma unei sciziuni a personalităţii care acceptă că obsesia pentru vânătoarea unui animal este inutilă, dar este conştientă şi de inevitabilul ei. „Bătrânul canibal"[526], după cum singur se proclamă Ahab, nu se poate opune celei mai puternice pulsiuni, care îi dă energia de a rezista şi conduce oamenii chiar şi în cele mai dificile condiţii. Sub forma unui instinct pe care nu-l înţelege, căpitanul navei simte că este doar o păpuşă legată de fire imposibil de rupt, iar Melville devine cu mult înaintea psihanalizei, ghidul care arată, cu o fidelitate bizară, tot ce a însemnat teoria pulsiunilor şi modul lor de manifestare, într-un exemplu strălucit de Thanatos: „Ce domn şi stăpân ascuns şi înşelător, ce zeu crud şi fără milă mă stăpâneşte? De ce mă simt împins, îmbrâncit, silit mereu să merg înainte, deşi aud chemarea firească a dragostei?"[527]. Sau, tot în cuvintele bătrânului căpitan, după ce vânătoarea mult râvnitei Balene Albe începe, „Ahab rămâne în veci Ahab, omule..."[528].

Epilogul care încheie cele peste şase sute de pagini ale romanului poate părea unul în care Erosul îşi afirmă, după ce zbuciumul bătăliei trece, supremaţia. Orice a reprezentat un pericol pare să fi trecut, iar Ishmael, singurul rămas în viaţă, pluteşte pe luciul apelor: „rechinii paşnici alunecau pe lângă mine cu fălcile parcă ferecate; sălbaticii şoimi marini navigau prin cer cu săbiile ciocurilor vârâte în teci. În a doua zi văzui o pânză [...] fui cules de Rachel cea rătăcitoare care, întorcându-se să-şi caute copiii pierduţi, dăduse peste alt orfan"[529]. Destinul fusese împlinit, iar orice comportament care ar părea tipic intră într-o stare de hibernare. Ishmael este salvat de o navă care poartă nume de femeie, nimic neobişnuit am spune, în tradiţia navigatorilor care, totuşi, au simţit nevoia de a denumi vasele de cele mai multe ori, cu nume care evocă spectrul feminin. Pasivitatea tuturor elementelor care l-ar putea omorî la fel de bine şi pe tânărul marinar pare să sugereze, încă o dată, la final,

[525] *Ibidem*.
[526] *Ibidem*, p. 575-576.
[527] *Ibidem*, p. 576.
[528] *Ibidem*, p. 593.
[529] *Ibidem*, p. 605.

că povestea trebuie luată ca atare şi că un om a trebuit să rămână în viaţă pentru a o spune.

Am încercat să arătăm că *odiseea* în căutarea Balenei Albe este una puternic marcată de tot ce înseamnă pulsiunea morţii sau Thanatos. Chiar şi atunci când Erosul pare să fie singurul care îşi exercită energia regeneratoare, Melville îl foloseşte de fapt pentru a arăta că prezenţa sa este legată ombilical de cea a dublului întunecat, morbid, inevitabil.

5.2. Apa şi arhetipul matern

Dacă în cele mai multe cazuri, Erosul devine doar o structură care justifică, în fond, manifestarea morbidă a lui Thanatos, în privinţa temei centrale suntem tentaţi să vedem doar influenţa regeneratoare a vieţii. Herman Melville pare să intuiască semnificaţia arhetipală a lumii acvatice, motiv pentru care o situează la limita dintre viaţă şi moarte.

Înainte de a urca pe nava al cărei destin este rezervat în moarte şi distrugere, Ishmael, după cum Ahab este captiv unui destin tragic, pare şi el chemat de impulsul umblării prin labirint. Influenţa simbolică a apei se revarsă inclusiv pe uscat, acolo unde navigatorii se simt atât de stingheri, astfel încât Ishmael, chiar dacă este pe uscat, rătăceşte ca pe apă: „vremea părea îndoielnică [...] era o beznă cumplită, apăsătoare”[530]. Nici formele concrete, specifice, ale oraşului, nu par a mai avea conţinut: „Nu case, ci blocuri de întuneric străjuiau de o parte şi de alta [iar] cartierul părea pustiu”[531]. Dependenţa marinarilor de chemarea mării începe să semene mai mult cu nevoia unui copil de a se afla în permanenţă în preajma mamei sale. Scriitorul nu lasă aventurierilor nici o clipă de răgaz şi asta pentru că sentimentul pe care aceştia îl încearcă poartă semnele unei iubiri nesexualizate. Cei întorşi dintr-o lungă şi primejdioasă călătorie, arată Melville, sunt surprinşi pregătindu-se în grabă pentru a doua, „că după a doua avea să urmeze a treia, şi aşa mai departe”[532]. A fi în mijlocul apei, navigând, reprezintă pentru bărbaţi o formă de contopire care se realizează treptat şi care

[530] *Ibidem*, p. 54.
[531] *Ibidem*, p. 55.
[532] *Ibidem*, p. 112.

poartă aceleaşi semnificaţii, mai degrabă umane: „pe măsură ce ieşeam în larg, briza ne îmbrăţişa”[533]. După cum am încercat să arătăm, în cel mai cunoscut roman al lui Melville, simbolurile sunt adesea deturnate şi încărcate cu semnificaţii opuse sau chiar contrarii, pentru a arăta că fiinţa umană, împărţită dintotdeauna între două instincte, a împrumutat lumii din jur, prin contagiune aceeaşi existenţă scindată. Starea de dinaintea naşterii, ca şi moartea, au pentru psihanalişti trăsături similare, iar apa a reprezentat imaginea simbolică a celor două momente, după cum o arată şi Northrop Frye în *Anatomia criticii*. Apa, susţine cercetătorul, „aparţine prin tradiţie sferei existenţei sub-umane, starea de haos şi disoluţie care urmează morţii obişnuite, sau reducerea la anorganic”[534]. Atât începutul vieţii, cât şi sfârşitul său se află sub semnul simbolului, după cum botezul Mântuitorului trebuie înţeles ca primul şi cel mai important pas al devenirii sale, iar imaginile mitologiei abundă în sugestii sau exemple în care apa trebuie trecută pentru a ajunge pe tărâmul morţilor.

Jung a văzut, printre primii, dubla semnificaţie pe care apa o are în inconştientul colectiv, de mamă, dar şi de subconştient, pentru că „apa înseamnă din punct de vedere psihologic spirit care a devenit inconştient”[535]. Pentru psihologia analitică, prudenţa în faţa adâncurilor din care pândesc cele mai nebănuite pericole, reprezintă o atitudine înţeleaptă, dar, în acelaşi timp, o ratare a scopului la care pot accede doar cei ce deţin o îndrăzneală necenzurată de înţelepciune[536]. Şi cuvintele lui Jung par să evoce întru totul atât viaţa şi alegerile lui don Quijote, cât şi pe cele ale căpitanului Ahab, a cărui figură de „nebun”, similară cu cea a eroului lui Cervantes, începe să se contureze ca o mască tragică a omului care a înţeles că drumul adevărat şi singurul important nu are legătură cu distanţele sau milele marine. Psihologia bătrânului Ahab este de o profunzime neobişnuită în literatura universală şi se dovedeşte un adevărat studiu de caz prin reacţiile sale pline de autenticitatea, drama şi fiorul trăirii. Îl revedem pe bătrân privind în ochii lui Starbuck şi îndepărtându-şi faţa pe cât posibil de la luciul mării sau chiar de

[533] *Ibidem*.
[534] Northrop Frye, *op. cit.*, p. 182.
[535] C. G. Jung, *Opere complete*, 9/1, *Arhetipurile şi inconştientul colectiv*, p. 27.
[536] *Ibidem*, p. 28.

la bolta cerească, pentru că „cine priveşte în oglinda apei vede mai întâi propria-i imagine. Cine se îndreaptă spre sine însuşi riscă să se întâlnească cu sine însuşi”[537]. Riscul se referă la natura sălbatică a inconştientului şi, mai ales, la întâlnirea ei. În acest sens, în romanul *Moby Dick*, vedem o metaforă în care un singur erou exemplar are curajul să pornească într-o călătorie în care ceilalţi sunt doar călători pasivi. Întâlnirea cu Balena Albă reprezintă „prima probă de curaj cerută de drumul spre interior, o probă care-i sperie pe cei mai mulţi...”[538]. După cum susţine în altă parte Jung, apa mai reprezintă şi „abisul matern şi locul renaşterii şi prin aceasta inconştientul şi aspectul său pozitiv şi negativ”[539]. Ceea ce înseamnă că moartea şi toate aspectele care ţin de Thanatos pot face parte la un moment dat din arhetipul matern al apei, tocmai pentru că „aidoma oricărui arhetip, şi cel al mamei are o varietate aproape nelimitată de aspecte”[540].

Astfel, conform teoriilor privind arhetipul, moartea lui Ahab, ca şi nebunia lui Alonso Quesada, renăscut ca don Quijote, trebuie plasată într-un registru simbolic, pentru că „misterul reînnoirii are o natură cutremurătoare. El este o îmbrăţişare ucigătoare”[541], ceea ce pune într-o lumină nouă detaliile atât de importante care construiesc epopeea lui Melville. Să nu uităm că ieşirea în larg a navei *Pequod* este asociată unei îmbrăţişări reci: „briza ce ne îmbrăţişa devenea din ce în ce mai rece”[542]. Apropierea de moarte se încheie în mai toate miturile care tratează arhetipul matern chiar cu marea trecere a eroilor spre o altă formă de existenţă, după cum ar trebui să vedem şi în moartea lui Ahab ceva mai mult decât o simplă punere în ordine a pieselor pe o tablă universală de joc. „Ultimul act al dramei”, arată Jung, „constă în întoarcere în trupul matern”[543], după cum zeiţa hindusă Kali este adesea reprezentată consumând oameni. Mai mult, vom observa că moartea căpitanului şi a întregului echipaj, exceptându-l pe Ishmael, se transformă într-un *sacrificiu*, ceea ce încarcă trecerea spre altă stare cu un conţinut diferit de simpla moarte sterilă, care ordonează şi nivelează suprafaţa oceanului pe care s-a rătăcit. Astfel, sacrificiul devine

[537] *Ibidem*, p. 29.
[538] *Ibidem*.
[539] *Idem*, *Eroul şi arhetipul mamei (Simboluri ale transformării 2)*, p. 237.
[540] *Idem*, *Opere complete*, 9/1, *Arhetipurile şi inconştientul colectiv*, p. 99.
[541] *Idem*, *Eroul şi arhetipul mamei (Simboluri ale transformării 2)*, p. 237.
[542] Herman Melville, *op. cit.*, p. 112.
[543] C. G. Jung, *Eroul şi arhetipul mamei (Simboluri ale transformării 2)*, p. 268.

singura cale de a accesa ipostaza divină şi despărţirea de corporalitatea terestră. Imaginea unui Ahab gata de sacrificiul conştient este greu de susţinut doar prin intermediul scriiturii şi a motivelor din planul manifest, însă toate sugestiile, care sunt latente în text, construiesc tabloul unei pregătiri pentru moartea de tip ritualic. Ceea ce scriitorul şi criticii romanului au numit atât de des „curaj", în atitudinea lui Ahab, inclusiv în ultima scenă a bătăliei dintre echipaj şi Moby Dick, noi considerăm că este doar un reflex psihologic specific indivizilor puşi în situaţii limită, de transformare. Vedem, de asemenea, şi o asemănare importantă între eroul lui Melville şi cel al lui Cervantes prin prisma „nebuniei" şi a senzaţiei că nimic nu li se poate întâmpla. Jung este cel care analizează fenomenul renaşterii şi afirmă că „senzaţia de imortalitate care se intuieşte în timpul transformării este legată de natura particulară a inconştientului"[544]. Există fără îndoială un element comun în atitudinea individului care este sacrificat pentru raţiuni religioase şi care îşi înţelege rolul în mecanismul relaţiei cu divinitatea, şi „curajul" celor doi eroi, Ahab şi don Quijote, neclintiţi în faţa pericolului de a muri, având sentimentul unei protecţii care, de fapt, le asigură existenţa şi după moarte. Jung a numit un asemenea sentiment *extinderea în spaţiu şi timp*[545], trăit ca o depersonalizare care apare în beneficiul unui întreg grup.

Neobişnuită, dar simbolică, este şi scena care aduce pacea finală asupra apelor tulburate de nava *Pequod*. Relaţia lui Ahab cu Balena Albă nu se încheie în moarte, lucru evident prin felul în care căpitanul moare. „Te urăsc atât de mult, încât şi ultima mea suflare spre tine o scuip. Toate sicriele şi dricurile să se înece în aceeaşi mlaştină; şi fiindcă nici unul nu va fi al meu, tu ai să fii aceea care să-mi tragi mădularele după tine, balenă blestemată, pe care te urmăresc şi de care mă leg! Iată suliţa mea!"[546]. Moby Dick îl trage spre fundul oceanului pe bătrânul căpitan, iar ultimul vârtej al scufundării navei îi duce spre adâncuri şi pe ceilalţi marinari. Legătura dintre Ahab şi balenă este ombilicală până la sfârşit, sau, mai degrabă, încă şi mai puternică spre final. Sugestia oedipală care leagă pe cei doi este şi cea care pecetluieşte destinul bătrânului pentru că, odată aruncată în Moby Dick, suliţa nu face decât să-l tragă pe căpitan

[544] *Idem*, *Opere complete*, 9/1, *Arhetipurile şi inconştientul colectiv*, p. 163.
[545] *Ibidem*.
[546] Herman Melville, *op. cit.*, p. 603.

cu o putere de neoprit. „Balena rănită se avântă”[547] în momentul în care Ahab reuşeşte totuşi să o rănească şi, cei doi se duc spre adâncul oceanului fără a se mai detalia dacă după cele trei zile de luptă Moby Dick supravieţuieşte totuşi. Nu avem nici un motiv să credem că, în registrul manifest al romanului, balena încercată în nenumărate lupte are de suferit în urma confruntării cu Ahab. În plan latent, însă, faptul că Ahab, cel care este rănit iniţial şi marcat trupeşte de o rană care devine handicap, loveşte Balena Albă, nu doar o întâlneşte, pare să formuleze sugestia unei uniri cu inconştientul, ceea ce exclude viaţa sau orice altă manifestare a Erosului. Felul obsesiv, animalic şi neîmblânzit cu care Ahab îşi urmăreşte obiectul fixaţiei îl arată mai aproape de lumea animalelor, decât de cea a oamenilor, sau, după cum spunea Jung despre „sufletele ancestrale pe jumătate animalice”[548], bătrânul fiind gata să renască în urma luptei cu cea mai puternică şi mai tenebroasă forţă a lumii – inconştientul: „în visuri şi fantezii, marea sau orice apă mai mare reprezintă inconştientul. Aspectul matern al apei coincide cu natura inconştientului...”[549].

Pentru Northrop Frye, leviathanul, perceput ca monstru marin, devine o imagine în care apare identificarea cu marea sau mediul acvatic în general, iar sursele biblice îl demască şi îi arată natura demonică, opusă Mântuitorului care, în Apocalipsă, îl învinge definitiv. Monstrul marin devine astfel „întreaga lume a păcatului, a morţii şi a tiraniei”[550], care aşteaptă ultima confruntare cu un Mesia eliberator. Eşecul lui Ahab devine, în viziunea lui Frye, chiar dacă nu formulează în mod direct asta, eşecul unei lumi şi a unei civilizaţii incapabile să se mai salveze. Tot teoreticianul este cel care arată că multe dintre miturile care privesc salvarea sau cucerirea, se folosesc de botul devorator al monstrului sau al balaurului, prin urmare, „ca locuitori ai pântecului leviathanului, ne aflăm din punct de vedere metaforic, în adâncurile oceanului. De aici importanţa acordată de către *Biblie* pescuitului, apostolii fiind «pescari de oameni»...”[551]. Dar, leviathanul reprezintă pentru Frye şi un simbol al morţii, iar intrarea eroului în trupul său ar reprezenta moartea, ca pretext

[547] *Ibidem*.
[548] C. G. Jung, *Opere complete, 9/1, Arhetipurile şi inconştientul colectiv*, p. 144.
[549] *Idem*, *Eroul şi arhetipul mamei (Simboluri ale transformării 2)*, p. 59.
[550] Northrop Frye, *op. cit.*, p. 237.
[551] *Ibidem*, p. 239.

pentru înviere şi victoria supremă asupra tărâmului guvernat de Thanatos. Ahab nu intră însă în trupul morţii, ci moare legat de el, după cum lasă să se înţeleagă textul lui Melville, ceea ce duce demersul căpitanului într-o zonă a eşecului absolut, exemplar, încărcat cu toate nuanţele pesimiste ale pedagogiei mitice. Cu zeii nu te poţi lupta, după cum întâlnirea cu inconştientul are să se sfârşească în acelaşi fel!

5.3. Forme literare ale pulsiunii morţii în romanul lui Herman Melville

Am afirmat, mai sus, că Ahab reprezintă un antimântuitor care îşi manifestă puterea faţă de ofiţeri şi marinari cu un despotism independent de orice sentiment empatic. Scena mesei în care ofiţerii sunt asemănaţi cu o ceată de copii speriaţi şi supuşi bătrânului ne apare ca o *cină de taină* care foloseşte o serie de simboluri pline de semnificaţie. După cum nici unul dintre bărbaţii care iau masa în compania lui Ahab nu ar îndrăzni să se servească singur şi aşteaptă să primească o porţie chiar din mâna căpitanului, *Cina cea de taină* a Mântuitorului devine moment de comuniune supremă, dar care anunţă trădarea: „Adevărat grăiesc vouă că unul dintre voi, care mănâncă împreună cu Mine, Mă va vinde. [...] Unul dintre cei doisprezece, care întinge cu Mine în blid" (Marcu, 14, 18-19). Inversarea rolului de mântuitor pe care l-ar putea avea, dar de care pare să se ferească, pradă unui destin tragic de o cu totul altă factură, Ahab nu poate fi trădat pentru că nimeni din compania sa nu îndrăzneşte să devină atât de familiar încât să depăşească eticheta cerută de cină. În acelaşi timp, bătrânul nu este trădat de nimeni pentru că scopul fixat de el însuşi conţine germenii unui final implacabil şi de neocolit, incompatibil cu viaţa. Comuniunea şi taina împărtăşaniei devine la Melville satisfacerea fizică a unei trebuinţe mult prea specifice profanului, încărcată de angoasă şi de distanţa psihică dintre participanţi.

Metafora pe care scriitorul american o construieşte sub forma unui roman pune cele două pulsiuni umane faţă în faţă cu scopul de a arăta felul în care aceste pulsiuni acţionează asupra lumii, modificându-i faţa şi educând-o permanent. Viaţa devine sinonimă slăbiciunilor, pentru că urmăreşte în orice context al ei confortul şi siguranţa care să o perpetueze, pe când moartea devine probă de curaj, test al naturii umane în cea mai sublimă

formă de manifestare a sa. Un vas aflat sub puterea furtunii violente, gata să-l scufunde, se află acolo unde ar trebui să fie, între valurile şi vântul neprielnic vieţii, iar portul, într-un asemenea context, nu reprezintă nimic altceva decât falsa garanţie a vieţii, de fapt, moartea spiritului: „...portul e gata să-i dea adăpost; în port ar fi în siguranţă, acolo îl aşteaptă tihna, vatra primitoare a căminului, cina, pături calde, prieteni – tot ce e prielnic slăbiciunilor noastre de muritori”[552].

Diferenţa dintre tipologia consumatorului sau cea a receptorului de literatură din anul 1851 şi tipologia celor de astăzi trebuie înţeleasă ca o prezenţă aproape fizică, care s-a transformat treptat prin fiecare etapă sau revoluţie culturală a omenirii. Ne referim aici, în urma lămuririlor şi detaliilor aduse de doctorul în istorie, Andrei Cemîrtan, la expansiunea Americii în vest, într-o formă accentuată pentru aur şi pământ. Cu o economie aflată în plin proces ascendent trebuie să ne imaginăm şi tipologia americanului care consumă de la cele mai simple produse specifice vieţii, la cele culturale, superioare, reprezentate de presă şi de literatură. Mijlocul secolului poate fi reprezentat de imaginea bărbaţilor aventurieri în Vestul Sălbatic, de fapt, europeni mânaţi de sentimente de frustrare acumulate în ţările de origine, măcinate de revoluţii şi de conflicte. Luptele şi acumularea frustrărilor sociale în Europa nu fac decât să alimenteze valul de oameni plecaţi în căutarea unui nou început, într-o ţară cu o Constituţie democratică, dar care, totuşi, nu reuşeşte să rezolve problema sclavilor de culoare. America era măcinată de cele două politici duse în partea de nord şi în cea de sud, complet opuse în privinţa sclaviei. Nordul industrializat beneficia de salariaţi independenţi, integraţi prin propriul efort de a-şi susţine viaţa, pe când sudul, cu clima sa specifică, păstrează o politică strictă în privinţa folosirii sclavilor pe plantaţii. Aici vedem germenii care declanşează Războiul Civil American, al cărui debut vine la exact zece ani după prima apariţie a romanului lui Melville. Perioada de pragmatism economic autosuficient, opus exploatării sclavilor, duce totuşi într-un ritm rapid la o creştere economică şi socială fără precedent, ceea ce face din America, pentru prima dată în istorie, o putere principală. Expansiunea teritorială în căutarea zonelor care să poată fi ocupate provoacă şi războiul cu Mexicul, desfăşurat

[552] Herman Melville, *op. cit.*, p. 164.

probabil în perioada în care Melville începea să-şi cristalizeze ideea care va deveni cel mai cunoscut roman al său.

Opoziţia socială dintre nord şi sud pare să devină în *Moby Dick* nu doar câmpul de luptă pentru drepturile celor diferinţi, ci şi câmpul în care ei mor alături de albi, egali şi indiferenţi faţă de orice discuţie politică sau rasială. Orice descriere a suferinţelor prin care trece caşalotul înainte să moară pentru a deveni combustibil are şanse mari să marcheze pe orice cititor de astăzi, o dată pentru că scriitorul urmăreşte tocmai să creeze un spaţiu plin de veridicitate, iar a doua oară pentru că, în ciuda unei societăţi marcate de un consumerism al morbidului sub orice formă, violenţa sau abuzul asupra animalelor s-a transformat la nivel colectiv într-o adevărată cultură a opoziţiei şi protecţiei, susţinută de asociaţii şi legi similare în mai toate ţările civilizate. Nu exista, în anul publicării romanului, nici un fel de trăire colectivă care să fie măcar similară cu cea specifică astăzi cititorilor. Chiar dincolo de metaforă, sângele şi suferinţa reprezintă repere care declanşează reacţii de apărare, blocând receptarea profundă a scriiturii. Nici după o sută de ani de la prima apariţie a romanului, expansiunea socială neîncheiată şi pragmatismul american trebuie să fi făcut din text un roman documentar care vorbeşte, pe cel mai familiar ton, tuturor celor care au căutat să-şi câştige existenţa în orice fel.

Prin urmare, în calea adevăratei receptări s-au pus dintotdeauna parcă, mai multe piedici. Rătăcirea, vânătoarea, lupta pentru supravieţuire sau dreptul de a exista, alteritatea şi tot ce înseamnă contactul cu lumea diferită reprezintă factori atât de cunoscuţi cititorilor din 1851 încât textul îşi pierde pentru majoritatea orice funcţie latentă şi devine descrierea unei lumi în urma unui proces empatic al artistului. Între timp, însă, grija pentru existenţă s-a diminuat până aproape de dispariţie, iar descrierile lui Melville au început să vorbească despre o lume atât de îndepărtată, încât nici măcar memoria colectivă nu mai găseşte un corespondent cu prezentul. Rămâne totuşi, în urma lecturii, sentimentul că trecem pe lângă o persoană şi o cunoaştem din nu se ştie ce împrejurări care ne rămân ascunse, indiferent de încercările propriei memorii. Aici, găsim cel mai important indiciu în privinţa semnificaţiei textului şi, desigur, în amănuntul că au trebuit să se scurgă aproximativ o sută de ani pentru ca inconştientul colectiv să permită, în urma lecturii, accesul spre semnificaţiile latente ale romanului. Moartea, atât

de prezentă la jumătatea secolului în care a trăit Herman Melville, devine rutină, în timp ce pentru orice cititor care s-a bucurat de „tot ce e prielnic slăbiciunilor noastre de muritori", înstrăinat de morbidul real, ca experienţă directă şi repetată, nu virtuală sau intermediată de ecran, moartea este prilej de meditaţie, rugăciune sau pur si simplu de resemnare nihilistă. Astfel, textul devine, cu adevărat, un documentar social atunci când scriitorul descrie rutina specifică vânatului de balene, în care harponierul mânuieşte arma asemeni unui tinichigiu, aproape absent, dintr-un reflex repetat la nesfârşit încât devine memorie musculară: „ar fi fost în stare să fredoneze una din vechile lui arii de dans, chiar ochi în ochi cu matahala cea mai întărâtată. Avea o experienţă îndelungată, care-i era folositoare ..."[553].

Faptul că America anului 1851 este formată dintr-un mozaic uman în egală măsură alungat de acasă de foamete sau nedreptate socială şi în căutarea unei vieţi mai bune, devine relevant pentru creaţia lui Melville care plasează pe *Pequod* o populaţie similară, ceea ce face din navă o patrie provizorie, care în ciuda asprimii sale, oferă câte ceva fiecăruia după măsura capacităţii sale de muncă. Neadaptaţii, diferiţii, neînţeleşii sau neacceptaţii reprezintă echipajul pe care Ahab mizează în vânătoarea himerei sale. După cum unii caută o viaţă nouă, mai bună, indiferent de sacrificiile pe care trebuie să le facă, atâta timp cât au certitudinea că la final o vor primi, bătrânul căpitan urmăreşte cu o îndârjire, pe care numai disperarea pare să o poată alimenta, o nouă etapă de existenţă, pe un palier care poate fi înţeles sau dedus doar prin intermediul morţii ritualice, sacrificiale.

Oamenii de la bordul navei sunt, aşadar, „insulari – şi de aceea trăiau izolaţi, fiecare pentru el, ca pe propriul său continent, fugind de viaţa laolaltă, de viaţa pe un continent comun, al tuturor. [...] Îl însoţeau pe bătrânul Ahab pe bordul vasului *Pequod*, spre a duce parcă plângerile lumii întregi înaintea acelor încercări din care nu le este hărăzit multora să scape"[554]. Astfel, observăm cum marinarii devin oglinzi ale celui care conduce destinul navei, animaţi de frustrările colectivului din care s-au desprins şi gata pentru sacrificiul suprem în orice moment atâta timp cât moartea lor ar putea duce, prin spovedania reprezentată de însăşi viaţa şi corporalitatea lor, o

[553] *Ibidem*, p. 172.
[554] *Ibidem*, p. 176.

formă de eliberare. Într-un anumit sens, atât Ahab, cât şi ceilalţi marinari, sunt simboluri ale ţapilor ispăşitori de care comunităţile s-au desprins şi pe care i-au alungat într-un deşert nesfârşit, în cele două dimensiuni ale lungimii şi adâncimii, pentru a purifica societăţile de provenienţă. Handicapul pe care Ahab îl dobândeşte în urma primei întâlniri cu Moby Dick este compensat de căpitan, într-o bună tradiţie a navigatorilor, printr-un picior de fildeş, făcut dintr-un os de balenă. Cu toate astea, pentru universul imaginat de Melville, rana nu este suficientă pedeapsă sau încercare a căpitanului şi, chiar dacă este mort, piciorul din fildeş, îl răneşte de parcă s-ar lupta nu cu el, ci cu întregul pe care îl simbolizează. Având în vedere că osul din care îşi face picior este ales din mandibula caşalotului, deci din spectrul arhetipului botului devorator, lupta bătrânului cu elementul animal acvatic se mută şi pe uscat. Ahab nu numai că este rănit, ci devine marcat de lupta pe care o dă permanent cu Moby Dick, luptă de care se leagă şi dincolo de moarte. Un accident absurd şi bizar îi pune viaţa în pericol, pe malul apei când proteza sa din fildeş „plesnise cu atâta putere, încât îl izbise tare şi îi pătrunsese în vintre; numai cu multă greutate i se vindecase rana”[555]. Noul membru din fildeş, făcut din cele mai tari oase ale mandibulei de caşalot, este privit de echipaj aproape ca un obiect plin de mister, aşa cum îl considera şi Stubb, „ciudat, ciudat, ciudat! [...] Dacă stau şi mă gândesc, el îi va fi tovarăşă de pat! O bucată dintr-o falcă de balenă ca nevastă! Piciorul lui! Are să se sprijine pe el. Ce tot spunea de un picior în trei locuri şi de toate trei locurile într-un singur iad?”[556]. Dar, intimitatea dintre obiect şi posesor este întărită şi prin funcţia pe care proteza o are, funcţie care depăşeşte simpla capacitate motorie a căpitanului. Chiar dacă este parte dintr-un animal mort, osul nu se opreşte din a-i face rău lui Ahab, iar căpitanul, legat de himera sa, nu încetează să-l poarte cu el. După cum se sugerează destul de clar în textul romanului, rana primită din partea Balenei Albe, care a dus şi la nevoia de a purta o proteză, nu se vindecă niciodată, aşa cum ea, rana, poate fi asociată simbolic chiar cu ceea ce a produs-o.

Romanul *Moby Dick* poate intra oricând într-o categorie superioară de opere literare care conţin, descrise detaliat, vise dintre cele mai autentice, în construcţii literare autentice, cerând

[555] *Ibidem*, p. 507.
[556] *Ibidem*, p. 513.

familiarizarea cu terminologia psihanalitică pentru a le descoperi sensul lor latent. Asemenea unui alt gigant al visului, Dostoievski, Melville pune un vis de angoasă în personajul Stubb, care, în activitatea onirică, este lovit de piciorul de os al lui Ahab. Încercarea de a lovi înapoi este inutilă, pentru că piciorul lui Stubb, în momentul în care vrea să lovească, se desprinde din locul lui natural. Mai departe, îl lăsăm chiar pe visător: „Şi apoi, fii atent, Ahab părea o piramidă şi eu, ca un nebun, dădeam cu piciorul în ea”[557]. Oricât de palpitant ar fi să ne aventurăm în toată descrierea visului, ne rezumăm doar la partea descrisă deja şi care, prin simbolurile ei cu valenţe arhetipale, ne sugerează încă o dată prezenţa permanentă a unui al doilea plan al romanului, ca o dimensiune ascunsă privirii şi chiar lecturii.

Astfel, în legătură cu „Visele arhetipale”, un psiholog de factură jungiană, Jolande Jacobi, considera că „sunt, conform naturii lor, în primul rând reprezentări ale unei lumi interioare pur psihice, şi nu ale uneia concrete, exterioare”[558]. Incapacitatea de a lovi înapoi sau pedeapsa de a-şi pierde piciorul în momentul în care vrea să lovească cere o serie de lămuriri de natură antropologică şi psihologică. Am discutat deja despre lanţul infinit care poate fi declanşat de răzbunare, sau, după cum spunea René Girard, orice gest de a întoarce ofensa în manieră similară, conform legii talionului, reprezintă o „reacţie în lanţ, cu consecinţe rapid fatale într-o societate de dimensiuni reduse [...]. Iată de ce răzbunarea face pretutindeni obiectul unui interdict foarte strict”[559].

Să ne imaginăm în planul real al marinarilor, ce ar însemna ca oricare dintre ei să acţioneze conform impulsului de a întoarce o lovitură sau o jignire din partea celuilalt sau chiar din partea căpitanului. Grup închis, cu oameni puţini şi cu sarcini foarte clar stabilite, vitale pentru buna desfăşurare a navigaţiei, anarhia instaurată de nevoia de a se răzbuna ar distruge echipajul până în punctul în care viaţa pe navă nu ar mai putea fi susţinută. Faptul că Ahab se lasă pradă pulsiunii morţii, de a vâna şi de a se răzbuna pe Moby Dick, dacă ne raportăm la planul unei realităţi manifeste a romanului, îl integrează pe

[557] *Ibidem*, p. 185.

[558] Jolande Jacobi, *Complex*, *arhetip*, *simbol în psihologia lui C. G. Jung*, Traducere din germană de Daniela Ştefănescu, Bucureşti, Editura Trei, 2015, p. 160.

[559] René Girard, *Violenţa şi sacrul*, traducere de Mona Antohi, Bucureşti, Editura Nemira, 1995, p. 21.

căpitan într-o tipologie instinctuală, orientată spre distrugere, dar şi spre fapte care pot intra lesne în rândul celor istorice. Stubb, pe de altă parte, primul secund al navei, dovedeşte şi în starea de veghe, ca şi în cea onirică, o stăpânire şi un echilibru demn de un adevărat căpitan. În realitate, deloc întâmplător, înainte de visul său, Stubb a trebuit să-l înfrunte pe Ahab. Reacţionează într-un sens paşnic, raţional în faţa comportamentului vulcanic al bătrânului care îl numeşte „câine": „ – Nu sunt obişnuit să mi se vorbească în felul ăsta, sir. Îmi displace mai mult decât pot s-o spun, sir"[560]. Chiar dacă insistă asupra moralităţii şi a nedreptăţii care i se face, în faţa furiei lui Ahab, Stubb se vede ca depersonalizat, păşind înapoi: „ – Nu s-a purtat nimeni cu mine aşa, fără să-i răspund cu palmele – mormăi Stubb, dându-şi seama că se cobora spre cabina lui"[561]. Urmele conflictului dintre cei doi şi mai ales nevoia lui Stubb de a-şi controla pornirea firească, violentă, faţă de o nedreptate gratuită, îşi fac loc în manifestarea inconştientă a visului. Intuiţia psihologică a scriitorului este pe cât de surprinzătoare, pe atât de revelatoare, reflectând poate chiar şi trăirile pe care trebuie să le fi încercat în diferitele situaţii când se găsea la bordul navelor comerciale sau de vânătoare. Pentru că în vis bariera morală a Supra Eului este aproape inexistentă, Stubb reacţionează pe măsura nedreptăţii. Scena de pe punte este *condensată* şi *deplasată* astfel încât reprezentarea visului se construieşte în jurul unei lovituri cu piciorul de fildeş, pe care Stubb o primeşte din partea lui Ahab. În ciuda dorinţei şi intenţiei de a lovi înapoi, ofiţerul rămâne fără picior, şi, chiar şi aşa, violenţa sa descătuşată nu mai găseşte nici un obiect pentru a se descărca, întrucât bătrânul devine o piramidă care primeşte impasibilă loviturile. Ca urmare, transformarea în piramidă s-ar putea explica şi ca o acţiune inconştientă a visătorului, care, chiar eliberat fiind de cea mai mare parte a interdicţiilor sociale, integrat într-o lume după a cărei legi trăieşte, ştie că agresiunea împotriva căpitanului, deşi încununată de succes, nu poate avea decât rezultate catastrofale pentru micro-societatea de pe vasul *Pequod*.

Pe de altă parte, piramida este un simbol care există în inconştientul colectiv cu semnificaţii specifice bătrâneţii şi morţii. Ivan Evseev o valorizează, în principal, ca pe un „monument

[560] Herman Melville, *op. cit.*, p. 182.
[561] *Ibidem*.

funerar"[562], cu aspect de scară, care simbolizează imortalitatea. Dacă reacţia de pe punte, din ficţiunea realităţii construite de scriitorul american, îl face pe Stubb să se îndoiască de starea mentală a căpitanului, „Ce izbucnire! Îi sticleau ochii de parcă luaseră foc!"[563], Evseev susţine că simbolul este construit din mai multe elemente: baza piramidei, care corespunde pământului şi vârful, simbolizând *focul*, „principiul triadic al creaţiei"[564]. Ceea ce Stubb nu înţelege cu privire la piciorul lui Ahab, în trei locuri în acelaşi timp, devine una dintre cele mai profunde metafore ale romanului. Ahab se arată în unele momente, foarte rare, ca un adevărat gânditor pentru care temele esenţiale sunt cele legate de viaţă şi de moarte. Însăşi accidentul care îl lasă invalid îi facilitează accesul spre meditaţii privind diferitele dimensiuni în care viaţa se desfăşoară indiferent de factorul fizic sau temporal. De pildă, în dialog cu dulgherul care îi pregăteşte noul picior din fildeş, bătrânul încearcă să-şi facă zbuciumul înţeles: „Dacă eu simt încă durerea piciorului meu sfărâmat, deşi el a putrezit de atâta vreme, atunci de ce n-ai putea şi tu, dulgherule, să simţi chinurile îngrozitoare ale iadului când vei rămâne fără corp?"[565]. Ahab îşi percepe piciorul prin orice gest de proiecţie sau identificare cu altcineva, „pune piciorul tău viu în locul în care a fost al meu altădată"[566] şi chiar dacă membrul său nu mai există decât într-o formă aproape dispărută, se percepe adesea întreg şi se comportă ca şi cum nu i-ar lipsi nimic.

Pentru a arăta în ce fel structura piramidală constituie un arhetip universal, ca o monedă pe care psihicul o foloseşte atunci când caută material simbolic pentru reprezentări specifice, ne referim pe scurt şi la o mică parte din descrierea celebrului vis al *omului cu lupi,* analizat de Sigmund Freud. Visătorul, marcat de imaginea lupilor *albi* care stăteau în nucul din faţa camerei sale, în vis, îşi aminteşte în timpul terapiei o poveste pe care a auzit-o în gura bunicii sale şi care implică, în mod destul de bizar, nu un dulgher, ci un *croitor*. Aflat în timpul lucrului, croitorul este atacat de un lup pe care îl fugăreşte totuşi după ce îi *smulge coada*. Pe când se găsea în pădure, cu o altă ocazie, bărbatul este atacat de o haită de lupi printre care se află şi cel mutilat, iar pentru a

[562] Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase şi arhetipurilor culturale*, p. 479.
[563] Herman Melville, *op. cit.*, p. 183.
[564] Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 480.
[565] Herman Melville, *op. cit.*, p. 513.
[566] *Ibidem*, p. 512.

scăpa se refugiază într-un copac: „... cel schilodit [...] le dă ideea să urce unul peste celălalt, până ce ultimul va ajunge la croitor. El însuşi, fiind un specimen bătrân, viguros, vrea să formeze *baza acestei piramide*"[567] (s. n.). Observăm aici, mai întâi, aceeaşi raportare anxioasă faţă de un animal acoperit în principal de alb, apoi similitudinile devin din ce în ce mai frapante. Gestul mutilării cozii îşi găseşte un corespondent în piciorul pierdut al lui Ahab, care, la conducerea unui număr mare de marinari, regăsiţi în haita de lupi, îl urmăreşte pe cel care l-a rănit şi devine baza piramidei care se ridică pentru a-l prinde. Nu am insistat asupra visului descris de Stubb până la final, după cum nu ne vom opri nici asupra unei analize complete a lui, dar mai amintim doar că în timp ce, în vis, ofiţerul loveşte baza piramidei neobosit, „un soi de triton păros ca un bursuc, dar cu înfăţişare de om bătrân şi cocoşat, mă luă de umeri..."[568].

Cum Freud, în legătură cu *omul cu lupi*, nu face nici o precizare privind posibilele influenţe literare sau mitologice, suntem gata să presupunem totuşi că o asemenea coincidenţă simbolică şi de acţiune ar putea apărea dintr-un motiv imposibil de identificat. Prin urmare apelăm şi la experienţa bogată a lui C. G. Jung în lucrul cu oamenii şi, mai ales, cu visele sau fantasmele lor. După cum Winnicott se folosea de capacitatea creativă a copiilor pentru a-i invita la un joc care presupunea desenatul, Jung a lucrat cu pacienţi care s-au refugiat la un moment dat în artă şi în pictarea unor diferite scene obsedante, de tip mandala. În alte ocazii, picturile simbolizează structuri piramidale centrale: „...piramidele ascuţite ale primului tablou revin în cel de-al doilea, în care vârfurile lor sunt chiar aurite de fulger [...]. Le-aş interpreta drept conţinuturi ale inconştientului «împinse în sus» spre lumina conştiinţei, aşa cum pare a fi cazul cu multe conţinuturi ale inconştientului colectiv"[569]. Albul balenei şi al osului care îi devine proteză lui Ahab este acelaşi cu albul lupilor analizaţi de Freud şi cu lumina fulgerului din picturile pacienţilor lui Jung. Ne întoarcem spre romanul lui Melville pentru că scriitorul oferă o serie de indicii preţioase care completează simbolul piramidei.

---

[567] Sigmund Freud, *Opere,* Vol. XV, *Vis şi telepatie*, Traducere din limba germană de Daniela Ştefănescu, Prefaţă Vasile Dem. Zamfirescu, Bucureşti, Editura Trei, 2007, p. 148.

[568] Herman Melville, *op. cit.*, p. 185.

[569] C. G. Jung, *Opere complete*, 9/1, *Arhetipurile şi inconştientul colectiv*, p. 346.

Capitolul XL, numit simplu *Moby Dick*, discută despre câteva dintre particularităţile deosebite ale caşalotului, dar, aproape în egală măsură, prezintă miturile şi capacitatea umană de a hiperboliza în timp informaţii fără un conţinut simbolic special. Ca şi începutul romanului, acest capitol îl aduce în prim plan pe Ishmael, narator mai degrabă absent, ca personaj, în naraţiune. Scriitorul arată cu aceeaşi intuiţie psihologică ascuţită că obsesia căpitanului este, de fapt, transmisă întregului echipaj şi singura cale pentru ca o mulţime pestriţă de oameni să fie unită în acelaşi scop este animarea ei prin ură şi orientarea lor spre violenţă. Bărbatul care pare că joacă rolul soţiei în primele secvenţe ale întâlnirii cu dublul său diferit, Queequeg, pare metamorfozat după ce se îmbarcă pe Pequod şi devine parte a echipajului plecat să omoare balena Moby Dick.

Personalitatea proprie este înlocuită cu una de grup, în care liderul, Ahab, dictează codul moral. După cum o spune chiar Ishmael, „făceam şi eu parte din echipajul ăsta; strigătele mele se uneau cu strigătele celorlalţi; jurământul meu se îngemănase cu al lor [...]. Creştea în mine un simţământ de simpatie sălbatică. Mi se părea că ura nepotolită a lui Ahab era şi a mea”[570].

Numărul celor care ştiu de Moby Dick nu este foarte mare şi devine din ce în ce mai mic pe măsură ce se invocă întâlnirea cu balena sau chiar o luptă cu ea. Cert este că o serie de povestiri importante se nasc în jurul prezenţei Balenei Albe de care se leagă „o seamă de întâmplări înfiorătoare şi necontrolate”[571]. Groaza este răspunsul firesc al marinarilor atunci când aud de misterioasa creatură a adâncurilor şi convingerea că „Moby Dick se afla pretutindeni, fiindcă o întâlniseră în acelaşi timp sub două latitudini opuse”[572]. Melville apelează la stilul său ştiinţific de a scrie când încearcă să demonteze unele superstiţii, dar şi când le alimentează prin invocarea „tainelor curenţilor maritimi”[573]. Că prezenţa creaturii este una generală şi cu acelaşi efect asupra celor care au auzit doar de ea ne serveşte, încă o dată, ca argument că, în plan latent, romanul lui Melville se naşte pentru a deveni metafora cea mai fidelă a inconştientului uman şi a luptei cu acesta.

---

[570] Herman Melville, *op. cit.*, p. 232.
[571] *Ibidem*, p. 234.
[572] *Ibidem*, p. 235.
[573] *Ibidem*.

Trăsăturile fizice ale caşalotului, devenit obiectul în care Ahab îşi investeşte toate energiile şi pulsiunile agresive, sunt relevante doar în contextul în care discutăm visul lui Stubb şi arhetipul piramidei în viziunea lui Freud şi cea a lui Jung, pentru că impresionează atât mărimea sa, fruntea încreţită şi albă ca zăpada, „cât şi cocoaşa ei *piramidală*"[574] (s.n.). Textul oferă, prin urmare, la distanţă destul de mare, o sugestie care pune omul şi animalul pe acelaşi plan al existenţei simbolice. Piramida în care se transformă Ahab, prin visul lui Stubb, este de neclintit în faţa loviturilor inutile, date „ca un nebun"[575]. În condiţiile în care Ahab devine, la nivel simbolic, un dublu uman al creaturii oceanului, vedem mai clar că, în urma conflictului, aşa cum se întâmplă în toate miturile şi în majoritatea operelor literare care abordează această temă, unul dintre cei doi trebuie să moară pentru ca evoluţia să-şi poată urma cursul.

Dacă piramida rămâne impasibilă la loviturile date de om, Balena Albă, ca simbol al inconştientului, transmite un mesaj de avertizare celor care se pregătesc de confruntare. Nimic din acţiunile conştiente ale oamenilor nu îi vor putea modifica existenţa, pentru că între cele două lumi reprezentate în acest roman nu există nici o punte comună în care să se poată desfăşura un transfer efectiv de energii sau de acţiuni. Apa şi piramida sunt doar simboluri care facilitează întâlnirea, un contact superficial, care arată totuşi că elementul subacvatic este imposibil de controlat. Morbiditatea Balenei Albe este sugerată prin fiecare situaţie în care este invocată, prin corpul tărcat şi plini de răni le luptelor acoperit de o „culoare ca a giulgiului"[576].

Mai mult, şi în privinţa culorii care îi este specifică, scriitorul rezervă un capitol special în care toate spaimele marinarilor par să fie cu o legătură mai mică faţă de arhetipul botului devorator şi cu o strânsă relaţie faţă de culoarea atât de nefirească. Faptul că un prădător este asociat cu o culoare curată, sau după cum gândeşte Ishmael, „albul a fost totdeauna socotit simbolul veseliei"[577] pare să fie însăşi motivul pentru care apare senzaţia de spaimă. Un exemplu la care textul face referire este ursul polar, despre care nu se discută nici un fel de

[574] *Ibidem*, p. 236.
[575] *Ibidem*, p. 185.
[576] *Ibidem*, p. 236.
[577] *Ibidem*, p. 241.

amănunt legat de adaptarea vitală pentru spaţiul arctic, veşnic îngheţat: „ferocitatea lipsită de răspundere pe care o are acest animal contrastează cu blana lui de culoarea nevinovăţiei; în mintea noastră, apropierea dintre aceste emoţii atât de opuse face ca ursul polar să ne înspăimânte tocmai din cauza acestui contrast atât de puţin natural”[578]. La rândul lui, şi albul balenei ne face să ne îndreptăm atenţia spre procesul alchimic, atât de bine descris de Jung în *Psihologie şi alchimie*.

Elementele de bază ale alchimiei au început să fie vehiculate încă de la începutul erei creştine, arată psihologul amintit, şi indiferent de părerile împărţite asupra procesului care se desfăşoară în alchimie, cele patru etape fundamentale rămân mereu o constantă: „melanosis (înnegrire), leukosis (înnălbire), xanthosis (îngălbenire), iosis (înroşire)”[579]. Între cele patru culori, specifice etapelor din schimbarea alchimică şi caii Apocalipsei diferenţele sunt chiar minore, în sensul că detaliile cromatice sunt identice. Astfel, primul călăreţ care aduce apocalipsul apare, „... iată [, pe] un cal alb şi cel care şedea pe el avea un arc...” (Apocalipsa, 6, 2), urmat de cel roşu, negru şi în final, de călăreţul de pe calul galben-vânăt.

Culoarea albă, după cum arată Evseev, reprezintă culoarea care simbolizează prezenţa şi absenţa în acelaşi timp, forţele pozitive, dar şi pe cele negative – „Albul, ca absenţă a oricărei culori vizibile sau ca amestec al tuturor culorilor, îşi dezvăluie ambivalenţa în credinţele despre fiinţele albe şi benefice (îngerii, zeii, zânele, Albă ca Zăpada etc.), dar şi în cele despre albul livid (al *strigoilor, stafiilor*, al *Balenei albe* din opera lui Melville etc.)”[580].

Ceea ce naturaliştii ar numi instinct sau comportament natural pentru un prădător sau un animal încolţit, scriitorul vede o inteligenţă dobândită în urma numeroaselor lupte prin care Moby Dick a trecut. Graţie acestei inteligenţe, caşalotul reuşeşte să-l atace pe Ahab şi să-l lase fără picior. În urma acestei prime interacţiuni, între cei doi, animal şi om, se stabileşte o relaţie, aşa cum am mai amintit, de identificare. Ura pe care căpitanul o proiectează asupra balenei are o parte din codul genetic personal al propriei sale fiinţe. Acest motiv al romanului lui Melville apare,

[578] *Ibidem*, p. 242.
[579] C. G. Jung, *Opere complete*, Volumul 12, *Psihologie şi alchimie. Simboluri onirice ale procesului de individuaţie. Reprezentări ale mântuirii în alchimie*, p. 207.
[580] Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 17-18.

într-o formă reconstruită pe filonul creştin, şi la Dostoievski atunci când spune că fiecare om se face vinovat pentru toate şi pentru toţi. Prin urmare, Ahab, prin Moby Dick, nu face decât să se „identifice nu numai cu suferinţele lui fizice, dar şi cu suferinţele sale morale. Oricât de mutilat era, se arunca împotriva ei [...], orice rău existent devenea, pentru nebunul de Ahab, o creatură personificată care trebuia combătută când apărea sub înfăţişarea lui Moby Dick"[581]. Observăm, aşadar, cum suferinţa sa devine suferinţa lumii, iar pulsiunea spre moarte, nevoia de a lupta şi dorinţa de a omorî Balena Albă reprezintă misiunea arhetipului salvatorului şi a mântuitorului. Astfel, bătrânul marinar este, de fapt, un antimântuitor, prin indiferenţa în lupta sa pierdută din start, faţă de suferinţa şi moartea celor pe care îi comandă.

Identificarea dintre om şi animal este sugerată nu doar prin simbolul piramidei şi a osului alb care, de la balenă, devine proteză pentru bătrân. Instinctualitatea şi premeditarea pe care Ahab şi Moby Dick le demonstrează în căutarea reciprocă apropie cele două figuri, după cum afirmă şi scriitorul american: „nu cred că mânia asta îl cuprinsese chiar în clipa schilodirii. Aruncându-se asupra monstrului cu cuţitul în mână, nu făcuse decât să se lase în voia unei porniri subite, pătimaşe, fizice..."[582]. Reacţia căpitanului de vas este cu atât mai bizară cu cât experienţa sa este mai mare decât a tuturor celorlalţi marinari care ar ataca o balena numai cu un harpon şi numai în mod organizat. Atacul asupra balenei, înarmat doar cu un cuţit (*knife*, în textul scris de Melville, în limba engleză) trebuie privit prin bizarul său, ca un gest de apărare mai mult, decât ca unul de atac. Loviturile din visul lui Stubb, cu piciorul într-o piramidă imposibil de clintit, îşi găsesc un corespondent în asaltul pe care Ahab îl declanşează şi în urma căruia îşi pierde piciorul. Atacul cu un cuţit arată mai puţin a vânătoare organizată şi mai mult a reacţie disperată de apărare cu orice preţ. În nesfârşita întindere de apă, Ahab şi Moby Dick se urmăresc reciproc pentru bătălia finală, după cum între inconştient şi Supra Eu există o neobosită dinamică zgomotoasă, sub forma unei negocieri al unui teren pe care să-l domine.

Am discutat despre pulsiunea spre drum pe care o resimte don Quijote, în contradicţie cu boala care îl cuprinde ori de câte ori este silit de împrejurări să revină acasă. Energia şi

[581] Herman Melville, *op. cit.*, p. 238.
[582] *Ibidem*.

pulsiunea vieţii, Erosul, este cel care animă orice gest al cavalerului, imun la dureri şi vitregii, cu o capacitate neobişnuită de a-şi reveni în urma luptelor de pe urma cărora suferă atât de mult. În cazul lui Ahab, nu doar nebunia, ca stigmat social, reprezintă o latură a aceluiaşi instinct de a rătăci, ci chiar şi boala specifică celui devenit cavaler. Naratorul surprinde istoric etapele prin care bătrânul căpitan trece după prima luptă cu Balena Albă şi „delirul [care] se vede că-l apucase în timpul călătoriei de înapoiere, după bătălie..."[583]. Dacă Ulise trebuie să suporte fiecare aventură prin care trece la modul personal sau intim, indiferent de plăcerea sau chinul simbolizat, Ahab trebuie să suporte în procesul căutării sale neîncetate şi a relaţiei ombilicale cu dublul său animal, suferinţe dincolo de trupul mutilat. Ulise este legat de catarg şi trebuie să suporte chinurile unei chemări imposibil de respins conştient, iar Ahab, cuprins de cea mai puternică furie nesatisfăcută este legat de hamacul în care stă după ce rămâne fără picior: „astfel, strâns în cămaşa de forţă, se legăna după cum îl împingea furtuna"[584].

Similitudinile dintre cei doi eroi, al lui Cervantes şi al lui Melville, neabordate nicăieri până în acest moment, cu excepţia unui studiu istoric care include şi figura lui Fidel Castro[585], stau mărturie despre prezenţa unui arhetip uman care poate răsturna orice structură socială prin curajul de a o înfrunta sau de a o nega.*Trickster-ul* dovedeşte o energie şi o relaţie directă cu Erosul, care îi alimentează cea mai importantă parte a acţiunilor. Puterea pe care Alonso Quesada nu o are, dar pe care o dobândeşte când devine don Quijote, se manifestă ca sete sau voinţă de putere şi în cazul lui Ahab. După cum ceea ce pare iluzie la cavalerul lui Cervantes şi pare să fie chiar motor în toate aventurile sale, în cazul căpitanului „demenţa lui lua cu asalt limpezimea minţii în întregul ei şi-şi concentra gura arzătoare asupra propriului său obiectiv nebunesc. Astfel, departe de a-şi fi pierdut puterile, Ahab se arăta acum de o mie de ori mai încăpăţânat şi mai tenace întru atingerea scopului său unic, cu atât mai mult cu cât, pe vremea când era vânător, nu dovedise niciodată atâta ardoare întru urmărirea unui ţel cuminte"[586].

---

[583] *Ibidem*.
[584] *Ibidem*.
[585] Davin Ronfeldt, *Draft chapters on Two Faces of Fidel. Don Quixote and Captain Ahab*, vezi şi http://www.rand.org/pubs/papers/P7641.html#relatedProducts.
[586] Herman Melville, *op. cit.*, p. 239.

Am preluat un citat mai generos din textul scriitorului american pentru relevanţa sa asupra unor asemănări care ţin de intimitatea unei metamorfoze umane, prin care atât don Quijote, cât şi Ahab trebuie să treacă pentru a deveni oameni superiori, dincolo de natura lor umană redusă la o existenţă coordonată, de obicei, de un ţel infertil. Nu ne referim la nebunie nici aici, după cum am încercat să arătăm că eroul lui Cervantes este victima perfectă într-o societate pentru care alteritatea reprezintă sursă de vinovăţie doar pentru că simbolizează diferenţa. Nebunia este şi la Melville doar opţiune socială, sub forma unei alegeri pe care ceilalţi membri ai societăţii navei *Pequod* o fac, animaţi de cultura proprie, şi ea la rându-i, fiind doar o imagine reflectată a tuturor oamenilor care caută, în preajma anului 1851, o viaţă mai bună, fără empatie faţă de nativii care au stăpânit de la început un teritoriu şi care au reprezentat, prin excelenţă, alteritatea.

Prin urmare, ceea ce provoacă scindarea interioară care permite apariţia cavalerului în cazul lui Quesada, la Melville apare sub forma unei răni, care, are darul de a mobiliza într-un fel paradoxal pe cel ce o primeşte. Dacă în condiţii normale nu face dovada unei puteri morale sau trupeşti, rănit, lăsat fără un picior, devine adevărată inspiraţie pentru toţi marinarii, de obicei, mai tineri. *Moby Dick* este, fără îndoială, un roman-metaforă, a inconştientului, după cum chiar naratorul o sugerează când spune că „toate acestea vorbesc îndeajuns, totuşi abia am atins pragul firii mai profunde, mai întunecate şi mai cuprinzătoare a lui Ahab. Ah! toate adevărurile sunt adânci”[587].

Sunt mai bine de cincizeci de ani între prima apariţie a romanului lui Herman Melville (1851) şi data la care C. G. Jung, născut în 1875, a început să cerceteze şi să publice despre analiza sa asupra arhetipului şi inconştientului colectiv. Cu toate acestea, scriitorul american se dovedeşte, ca şi alţi artişti, intuitiv în privinţa proceselor care ţin de profunzimile psihicului uman individual sau de grup. Într-un fragment relativ scurt al romanului putem regăsi, sub formă simbolică, prezenţa psihanalistului, a travaliului anevoios pentru accesarea inconştientului, o definiţie a arhetipului şi aproape o explicaţie a ce reprezintă inconştientul colectiv. Dăm cuvântul autorului care narează: „...dar voi care căutaţi adevărul, o, suflete grave şi nobile! coborâţi sub temelii, din pivniţă în pivniţă. În adâncimile sălbatice ale mândrei alcătuiri

[587] *Ibidem.*

omeneşti se deschide marele cavou al civilizaţiilor dispărute; acolo măreţia sa firească îşi are rădăcinile înfipte în întuneric cu toată maiestatea sa; un erou antic înmormântat sub noianul secolelor"[588].

Mai mult de două sute de ani stau între capodoperele scrise de Cervantes şi Melville, dar atunci când în demersul creator există influenţa inconştientului colectiv, factorul temporal este inexistent. O seamă de asemănări importante există între romanul lui Cervantes şi cel al scriitorului american, după cum am încercat să demonstrăm, *hanul*, atât de important în aventurile cavalerului fiind folosit, chiar dacă poate părea paradoxal, în epopeea marină a echipajului de pe *Pequod*. Cu rol de *axis mundi*, reprezentare a *centrului* prin care protagoniştii trebuie să treacă la un moment dat, ca printr-un portal care separă două lumi, *hanul* devine şi în *Moby Dick* o prezenţă care trebuie asumată pentru a facilita, mai devreme sau mai târziu, întâlnirea cu Balena Albă. Dacă hanul este cea mai bună reprezentare a portalului care asigură tranziţia ritualică a tuturor celor care trec prin el, înseamnă că mişcarea permanentă este calea firească şi singurul fel de existenţă. Chemarea sau pulsiunea de a călători, de a rătăci în căutarea aventurilor pare identică în cele două romane, iar hanul reprezintă o justificare de natură ideologică care afirmă imperativul căutării neîncetate. Astfel, Ishmael vorbeşte despre toate locurile prin care a trecut Balena Albă şi este cel care observă că „toate aceste regiuni par a fi numai locuri de trecere ori, ca să zicem aşa, întâmplătoare hanuri oceanice, nicidecum locuri de şedere prelungită"[589].

Acelaşi mecanism de fantasmare pare să fie folosit în plăsmuirea imaginii Dulcineei şi a balenei numite Moby Dick. Atitudinea eroilor este complet diferită faţă de imaginile pe care Cervantes le încarcă generos cu un conţinut arhetipal semnificativ. Atât Dulcinea, cât şi Balena Albă au valenţele arhetipului matern care poartă, în egală măsură, semnele pulsiunii de viaţă şi de moarte, ale lui Eros şi Thanatos. Chiar dacă cele două imagini, care domină imaginarul celor doi eroi, nu par să aibă aceeaşi semnificaţie, pe noi ne interesează felul în care îi influenţează pe don Quijote şi, aici, pe Ahab. După cum Dulcinea este o

[588] *Ibidem*.
[589] *Ibidem*, p. 252.

construcţie valabilă doar pentru don Quijote, ceea ce nu îi fură din conţinutul de *imagine adevărată*, Moby Dick devine, spre finalul romanului, pe măsură ce se apropie lupta şi întâlnirea finală, o imagine cu contururi din ce în ce mai neclare. Pe cât de mare este dorinţa căpitanului vasului *Pequod* să afle dacă alţi navigatori au întâlnit creatura pe care o vânează, pe atât de şocant ar trebui, dar nu este, de fapt, răspunsul: „ – Nu, am auzit numai de ea; să nu-ţi închipui însă că există – zise celălalt bine dispus”[590].

Astfel, după ce, pe tot parcursul romanului, se plantează seminţele credinţei că este posibil ca o asemenea creatură, cu asemenea trăsături, să nu existe în planul realităţii manifeste în care trăiesc majoritatea conştiinţelor, întâlnirea cu o altă ambarcaţiune aflată în căutarea spermanţetului aduce şi afirmaţia răspicată că Balena Albă nu există în realitate. Folclorul şi modul în care micile aventuri devin prin hiperbolizare, timp şi plictis, adevărate mituri este sugerat de scriitor foarte clar. Acum însă, Ahab este pus faţă în faţă cu ceea ce poate fi lesne considerat un egal al său, căpitanul navei *Holteiul*. Nu ne lăsăm convinşi că Melville sugerează doar printr-un răspuns posibilitatea ca balena lui Ahab să fie o prezenţă palpabilă într-o dimensiune diferită de cele patru, cunoscute în sens convenţional. Ca argument care întăreşte ipoteza unei creaturi plăsmuite stă şi succesul ieşit din comun pe care nava *Holteiul* îl dovedeşte faţă de orice altă navă de vânătoare. Astfel, „*Holteiul* avusese parte de cele mai neaşteptate izbânzi; lucru şi mai minunat, numeroase alte vase care pescuiau prin aceleaşi mări de luni întregi, nu prinseseră măcar un peşte”[591]. Nava se foloseşte de orice spaţiu liber, cumpără butoaie suplimentare, depozitează până şi în cabina căpitanului spermanţetul preţios pe care l-au adunat în ape unde nimeni nu a reuşit să vâneze nimic. Succesul *Holteiului* devine o carte de vizită pentru marinari pricepuţi şi axaţi pe singura realitate guvernantă pe mări – câştigul.

Însă, nu acelaşi lucru este valabil şi pentru vasul lui Ahab, care este diferit în cele mai umane sensuri de corabia norocoasă, după cum putem citi că se apropie de „posomorâtul

[590] *Ibidem*, p. 533.
[591] *Ibidem*, p. 531.

Pequod"[592]. Altfel spus, dincolo de text, dacă un vas atât de acoperit de succes în vânătoarea şi colectarea uleiului, nu a întâlnit şi nici nu crede în existenţa Balenei Albe, ce ar trebui să credem despre Ahab şi misiunea sa? Cu atât mai mare poate deveni confuzia cu cât, nu peste multe pagini, echipajul de pe *Pequod*, în cele din urmă, trebuie să înfrunte ceea ce porneşte ca o himeră şi devine din ce în ce mai puţin probabilă, până când se materializează în apele care se pregătesc să asiste impasibile la confruntare. Este doar confuzia dintre cele două planuri, manifest şi latent, planuri prin care scriitorul, cu o subtilitate ce trebuie să fi alimentat, pentru mai bine de o sută de ani, rezerva cititorilor în faţa textului, afirmă clar că romanul nu trebuie luat ca un documentar, oricât de mult ar părea că tocmai asta urmăreşte.

Am discutat în mai multe rânduri deja despre răzbunare, în *Moby Dick*, dar fără să facem referire la cel care pare cel mai în măsură să ceară un asemenea drept – Ahab. Rănit în prima confruntare cu balena, urmărit de ghinion şi pe uscat când osul de care s-a folosit pentru a-şi face proteză se rupe şi aproape îl omoară din nou, dificultatea cu care ambele răni se vindecă formează o motivaţie perfectă care să găsească în răzbunare singura satisfacţie necesară. Durerea, la modul general şi, după cum o arată, dostoievskian, chiar şi naratorul, este cea împotriva căreia Ahab îşi propune să navigheze şi să lupte. Antimântuitorul Ahab eşuează însă, atât pentru că scopul său este unul care nu are compatibilitate cu cele două lumi între care navighează, dar şi pentru că doctrina creştină a *Noului Testament* atenţionează într-un fel asupra greşelii asumării legii talionului, în care suferinţa trebuie să plătească prin suferinţă. Bătrânul devine prototip uman instinctual, imatur psihologic, cu o structură interioară specifică *Vechiului Testament*, mărturie a unei legi bazate pe dovezi de credinţă şi pe sacrificii care au înroşit atât apa, cât şi pământul. Melville surprinde tocmai setea de răzbunare, latură a textului din registrul manifest, trăirea de tip malign din care căpitanul nu mai poate ieşi.

Am afirmat, mai sus, cum cei doi eroi ai romanului, cu roluri arhetipale, Ahab şi Moby Dick, sunt într-o cursă de urmărire şi căutare reciprocă, chiar dacă ne este descrisă doar rătăcirea navei *Pequod* în căutarea unei lupte imposibil de câştigat. Momentele de singurătate sunt, pentru căpitanul navei,

[592] *Ibidem*, p. 532.

retrăiri traumatizante ale luptei în urma căreia rămâne invalid, asemănătoare unui coşmar lucid din care nu se poate trezi şi în care conştiinţa că *dublul* său marin se află în aceeaşi căutare a ultimei bătălii cu el. Iată zbuciumul interior al celui care ştie, dar totuşi se îndoieşte: „– Oare n-am însemnat eu balena? murmura de bună seamă Ahab către sine însuşi [...]. Oare n-am însemnat-o? Cum să-mi scape? Aripile ei înotătoare sunt găurite şi zdrenţuite ca urechile unei oi rătăcite! [...] Vai, ce chinuri trebuie să îndure omul a cărui dorinţă de răzbunare nu e împlinită! Doarme cu mâinile încleştate şi se trezeşte cu unghiile sângerânde, înfipte în palme"[593]. Aşadar, vom observa că şi rănile pe care cei doi şi le-au făcut reciproc devin generatoare pentru dorinţa unei reîntâlniri în care legea talionului să fie respectată pentru ultima dată, deoarece însemnarea ori marcarea celor doi stabileşte o relaţie cu cea mai morbidă încărcătură, indiferent de orice raţiune economică, fireasc㠖.

Nava condusă cu o autoritate paternă de Ahab, care evocă şi relaţiile interumane specifice *Vechiului Testament*, oricând gata să devină obiect de sacrificiu în numele unui ideal, trece nu doar printr-un „han oceanic", dar şi printr-un defileu care devine, respectând o dinamică a imaginarului cu care ne-am obişnuit în urma analizei romanului lui Cervantes, portal prin care destinaţia se apropie.

Dacă don Quijote îşi face nălucă atunci când vede un palat într-un han simplu şi sărac, Ahab pare să transforme în aceeaşi manieră realitatea obiectivă din jur într-una care nu poate fi desprinsă de intimitatea psihicului său. Astfel, căpitanul este surprins „când se uita la pereţii înverziţi ai defileului prin care naviga acum corabia, când se gândea că drumul spre ţinta răzbunării sale se desfăşura prin poarta aceea, că prin aceeaşi poartă era atât urmărit cât şi urmăritor..."[594].

Poate că tema canibalismului despre care se vorbeşte cu o frecvenţă foarte ridicată în roman este una de importanţă fundamentală în privinţa pulsiunii de moarte. Versiunea romanului pe care am lucrat, în traducerea lui Şerban Andronescu, din 1962, suferă din nefericire, o bizară şi nedreaptă cenzură din partea traducătorului şi a editurii care, cel puţin în privinţa canibalismului, a operat în tot romanul excluderi masive de text, fără nici o notă informativă către cititori. Amatorismul

[593] *Ibidem*, p. 254.
[594] *Ibidem*, p. 433.

combinat cu dorinţa de a traduce totuşi una dintre marile capodopere ale lumii duce nu doar la naşterea unui produs literar diform, cu lipsuri fundamentale pentru înţelegera unui univers, dar şi la o înţelegere trunchiată a ceea ce scriitorul îşi propune să transmită în planul latent al operei. Indiferent de compromisul pe care traducătorul a fost forţat de Editura Tineretului din acea vreme să-l facă, asumându-şi un text tradus parţial şi o carte de vizită cu cea mai nefericită notă pentru viitor, am rămas la traducerea semnată de cercetătorul român mutat, aproape ironic faţă de fobia în faţa temei, la New York. Credem că este o fobie, încurajată fără îndoială şi de o editură care a fost orientată, în principal, spre literatura pentru copii. Într-o manieră complet nefericită, editura, asumându-şi un rol de părinte uşor isteric şi cu o cultură la cel mai îndoielnic nivel posibil, a considerat util sau chiar benefic pentru tinerii patriei să nu intre în contact cu fragmente care ar putea suprinde sau marca prin semnificaţia lor.

Canibalismul a fost, fără îndoială, motiv pentru tăieri masive din text, iar singura explicaţie pentru care am ales traducerea lui Şerban Andronescu a fost comparaţia cu alte lucrări traduse şi renumele eseistului român cu ample cercetări ale literaturii americane. Ca urmare, pentru o mai bună comparaţie am folosit şi alte două texte ale romanului lui Melville, în format PDF; primul[595], sub forma unei cărţi digitale autorizate la nivel internaţional, iar al doilea[596], sub forma unei scanări a romanului publicat de Melville, în anul 1851, la Harper & Brothers Publishers, New York.

Pentru că nu putem renunţa atât de uşor, cum desigur alţii au făcut-o [sic!] la o temă care serveşte atât acestui capitol, cât şi studiului de faţă, vom reda integral, un fragment din textul original, în limba engleză. Nu ne interesează aici să arătăm toate locurile în care editura şi traducătorul, în egală măsură, pudici şi anxioşi în faţa marilor teme ale literaturii universale, au hotărât că ar putea formula mai bine decât Herman Melville mesajul romanului. Ne rezumăm doar la canibalismul universal, descris în multe dintre paginile textului original, în limba engleză.

Unul dintre fragmentele care se pare că au fost, fie imposibil de tăiat, fie considerate benigne pentru sufletele curate ale tinerilor cititori români din anii ’60, se referă la canibalismul universal, despre care a mai discutat, într-o manieră identică,

[595] http://www.planetpublish.com/wpcontent/uploads/2011/11/Moby_Dick_NT.pdf.
[596] http://www.gasl.org/refbib/Melville__Moby_Dick.pdf.

înainte de Melville, şi Schopenhauer[597]: „ţineţi seama de canibalismul universal care domneşte pe mări, unde toate făpturile se mănâncă unele pe altele şi duc între ele un război veşnic, de când s-a născut lumea”[598]. Schopenhauer nu s-a referit la mare, ci a ales pădurea, pentru a arăta că lupta există la modul general: „În pădurea liniştită care parcă visează, în câmpia care bucură privirea poetului, totul este război intern, exterminare implacabilă, de la copac la copac, de la un fir de iarbă la altul, de la floare la floare. Fiecare rădăcină se întinde pe tăcute în umbră, pentru a fura vecinei atomul hrănitor”[599].

Influenţa totală a lui Thanatos asupra lumii evocate în *Moby Dick* se vede şi din sumbrul pesimism care acoperă întregul roman. Capitolul *Balena ca hrană* este unul dintre cele care au suferit cele mai mari excluderi de text, care, în original, face un exerciţiu neobişnuit de empatie, refolosit mult mai târziu ca clişeu, abia în postmodernism: „But no doubt the first man that ever murdered an ox was regarded as a murdere; perhaps he was hung; and if he had been put on his trial by oxen, he certainly would have been; and he certainly deserved it if any murderer does. Go to the meat-market of a Saturday night and see the crowds of live bipeds staring up at the long rows of dead quadrupeds. Does not that sight take a tooth out of the cannibal’s jaw? Cannibals? who is not a cannibal? I tell you it will be more tolerable for the Fejee that salted down a lean missionary în his cellar against a coming famine; it will be more tolerable for the provident Fejee, I say, in the day of judgment, than for thee, civilized and enlightened gourmand, who nailest geese to the ground and feastest on their bloated livers in thy paté-de-foies-gras”[600]. Într-o altă traducere, mai nouă, fidelă textului scris de Melville[601], fragmentul este prezent[602] cu toate semnificaţiile sale.

---

[597] C. Challemel-Lacour, în *Convorbiri cu Schopenhauer*, p. 62-63.

[598] Herman Melville, *op. cit.*, p. 328.

[599] Frédérik Morin, în *Convorbiri cu Schopenhauer*, p. 126.

[600] Herman Melville, *Moby Dick or The Whale*, New York, Harper&Brothers Publishers, 1851, p. 335, sau http://www.gasl.org/refbib/Melville__Moby_Dick.pdf.

[601] Herman Melville, *Moby Dick*, Traducere din limba engleză, note şi glosar de Petre Solomon, Iaşi, Editura Polirom, 2007, p. 381.

[602] „Nu încape însă nici o îndoială că primul om care-a omorât un bou a fost socotit un ucigaş, poate c-a fost chiar spânzurat, cu siguranţă c-aşa s-ar fi întâmplat dac-ar fi fost judecat de un tribunal de boi; şi ar fi meritat o asemenea pedeapsă ca orice ucigaş. Duceţi-vă în orice sâmbătă seară în halele de carne şi veţi vedea o mulţime de bipezi vii zgâindu-se la lungile şiruri de patrupezi morţi. Oare această privelişte nu i-ar smulge un dinte din falcă până şi canibalului? Canibal? Cine nu e canibal?”.

Scriitorul nu vede canibalismul prin specificul său alimentar, ci mai degrabă prin atitudinea individului faţă de tot ce înseamnă consum. Într-un anumit sens, Melville devine unul dintre primii teoreticieni ai societăţii de consum, marcate de morbiditate în toate aspectele vieţii, prin demonstraţii şi pregătiri alimentare, de cele mai multe ori, inutile. Faptul că scriitorul valorizează mai degrabă un om cu trăsături primitive în locul celui „civilizat" trebuie să fi fost un alt detaliu care a cântărit mult în alegerea traducătorului şi a editurii de a nu încărca spaţiul colectiv cu o asemenea aberaţie. În sine, la distanţă de peste o sută de ani, o astfel de atitudine, care la rându-i a promovat şi a grădinărit, prin cenzură, şi alte ideologii similare, creionează cu fidelitate o tipologie umană în care alteritatea a reprezentat şi reprezintă încă prilej pentru cele mai înflăcărate şi subiective dezbateri.

În cele din urmă, ne mai referim doar la un exemplu de antropofagie, în care Ahab, aflat într-o altă grădină Ghetsimanii, doar a sa, surprins înainte de confruntarea cu Balena Albă ca om de familie, cu sentimente tandre faţă de alte fiinţe, are nostalgia vieţii pe care trebuie să o abandoneze pentru a răspunde chemării mării şi căutării sale. Printr-un proces, surprinzător, de imaginaţie, căpitanul vede o viaţă paralelă din care lipseşte, pentru că „la ceasul ăsta, ei îşi fac acolo somnul de după amiază. Copilul se deşteaptă vesel; se scoală din pat; mama lui îi povesteşte despre mine, despre mine, bătrânul canibal..."[603]. În lumina unei comparaţii cu principalele repere ale *Noului Testament,* antimântuitorul care coordonează deciziile lui Ahab nu mai împarte simboluri ale trupului şi sângelui său, ci devine el cel care este gata să-i consume pe ceilalţi, după cum este şi el însuşi consumat de cea mai tenebroasă ură şi dorinţă de răzbunare. Ne raportăm la taina euharistiei din perspectiva antropologiei care a remarcat nevoia inconştientă, atât de bine identificată de structurile religioase, de a fi una cu obiectul adoraţiei divine.

Psihologul şi antropologul Hans Askenasy a acordat subiectului un studiu întreg în care atrage atenţia asupra unui detaliu mai puţin cunoscut din istoria bisericii. În anul 1215, scrie Askenasy în *Canibalismul de la sacrificiu la supravieţuire*, Papa Inocenţiu al III-lea i-a convocat pe toţi înalţii preoţi cu putere

[603] Herman Melville, *Moby Dick*, traducere de Şerban Andronescu, p. 575-576.

decizională din Ierusalim şi din Constantinopol la o întâlnire care avea să abordeze însăşi esenţa creştinismului. Altfel spus, cele mai distinse nume ale catolicismului „trebuiau să stabilească ca pe un obiect al credinţei dacă creştinii trebuiau să creadă – atunci când preotul rostea în altar fraza «Hoc est corpus meum» («acesta este trupul meu») – că pâinea şi vinul se transformau în trupul şi sângele lui Hristos"[604]. Realitatea care a însoţit ritualul de atunci face parte din registrul simbolic în care operează romanul lui Melville, pentru că Ahab trebuie văzut nu doar ca un căpitan de vas a cărui autoritate nu poate fi pusă la îndoială, ci şi ca un prototip uman complet opus celui din *Noul Testament*, care pune în slujba propriului ideal, toate vieţile celor cu care interacţionează. „Bătrânul canibal" este de fapt un consumator fără remuşcări, care sacrifică chiar şi orice idee de copilărie sau de imagine paternă.

Thanatos îşi arată adevărata putere în angrenarea oricărui proces creator printr-o serie de descrieri care ar fi putut face oricând obiectul unor excluderi din traducerile dedicate cititorilor mai sensibili. *Moby Dick* este, cu adevărat, o capodoperă a morţii violente, care surprinde intimitatea anatomiei momentului când o creatură moare. Pe de o parte, avem o serie de exemple care intră în cele mai mici detalii ale suferinţei care anunţă moartea, iar, în alt plan, Thanatos surprinde oamenii blocaţi între alegeri care nu lasă loc nici unei speranţe de a trăi.

Melville face o continuă comparaţie între balenă şi rechin, mai ales în dinamica lor cu prădătorul trişor, omul. Caşalotul nu are la dispoziţie nimic în afară de puterea dată de corpul său masiv, dacă o excludem pe Moby Dick, care este parcă o combinaţie între puterea şi mărimea balenei, inteligenţa omului şi ferocitatea rechinului, pe când rechinii sunt descrişi prin ferocitatea care îi caracterizează uneori şi după moarte: „omorât şi urcat pe punte ca să fie jupuit de piele, unul dintre rechinii ăştia aproape că smulse mâna bietului Queequeg..."[605]. Rechinii par singurele creaturi marine care pot egala cruzimea şi sălbăticia umană, surprinşi în atacul lor asupra balenei prinse de nava *Pequod*. Echipajul trebuie să facă schimburi de noapte pentru a încerca să ţină la distanţă prădătorii care ar putea lipsi pe vânători de prada lor, folosind arme

[604] Hans Askenasy, *Canibalismul de la sacrificiu la supravieţuire*, Traducere din limba engleză de Irina Nicolaescu, Ploieşti, Editura Eleusis, 1996, p. 97.
[605] Herman Melville, *op. cit.*, p. 355.

speciale cu care omoară rechinii. Cum nu întotdeauna marinarii nimeresc capul rechinilor, se ajunge la canibalismul atât de prezent ca temă şi ritual în roman – „nu numai că-şi înfulecau cu lăcomie maţele unul altuia dar, ca nişte arcuri mlădioase, se încovoiau şi-şi înghiţeau chiar maţele lor; astfel încât aceleaşi maţe erau înghiţite iarăşi şi iarăşi de către aceeaşi gură..."[606].

Lăcomia rechinilor are şi un scop natural de atenţionare în timpul bătăliei cu Moby Dick, muşcăturile nenumărate ale prădătorilor îngreunând înaintarea bărcilor spre Balena Albă. Într-o imagine apocaliptică în care oamenii înfruntă cea mai teribilă forţă a naturii devoratoare, echipajul de pe *Pequod* încearcă să ajungă himera lui Ahab chiar dacă „penele rămân mai mici"[607] după fiecare muşcătură a rechinilor. Doar în *Infernul* lui Dante şi pe fresca judecăţii care vine odată cu apocalipsa reprezentată pe unul din pereţii Mănăstirii Voroneţ din judeţul Suceava, mai putem întâlni ferocitatea absolută a arhetipului *botului devorator*.

Gilbert Durand este cel care a remarcat şi a analizat incidenţa cu care motivul poate fi întâlnit la culturi diferite şi îndepărtate, atât în teritoriul geografic, cât şi în timp, de la zeiţa Kali, „înfulecând cu nesaţ măruntaiele victimei sale"[608], până la iconografia europeană care propune un „bot al iadului"[609] pentru toţi cei necredincioşi. Metafora lui Melville descrie o instinctualitate care nu se supune nici unui cod şi nici unei legi naturale atât de specifice regnului animal. Pornirea agresivă sau instinctul de a omorî se manifestă cu o violenţă care nu permite nici o întrerupere, nici măcar din partea nevoii evidente de autoconservare. Orbirea cu care Ahab îşi caută moartea în ultima luptă cu elementul naturii îşi găseşte astfel un corespondent în felul în care rechinii se abandonează instinctului de a ataca şi de a mânca, în ciuda unei morţi care, înainte de împlinire, îi face să-şi mănânce propriul trup sau să muşte sălbatic şi inutil din barca celor care o vânează pe Moby Dick.

Cea mai cunoscută reprezentare simbolică a mâncatului propriului trup este, fără îndoială, mandala, sub forma şarpelui sau a dragonului care îşi înghite coada formând un cerc al ciclicităţii sau veşnicei renaşteri. Tipul de violenţă descrisă în

---

[606] *Ibidem*.
[607] *Ibidem*, p. 600.
[608] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, *Introducere în arhetipologia generală*, p. 85.
[609] *Ibidem*.

ultima parte a romanului devine un reper important pentru sensul întregii opere. Moartea care se aşterne în cele din urmă, după un clocot al apelor care implică toţi marinarii de pe *Pequod* precum şi toate vietăţile marine, din apă sau din aer, devine, după cum am afirmat deja, un apocalips din care scapă doar un singur om – cel care este narator şi a cărui misiune, în sens de misionariat, este să formuleze un mesaj sub forma unei scripturi a inconştientului.

O altă scenă încărcată de urmele lui Thanatos şi care marchează literatura universală este cea în care Ahab comandă fierarului un harpon special, făurit din obiecte care în mod normal ţin de intimitatea oricărui bărbat. Harponul, alcătuit din două elemente, devine simbol şi purtător de sensuri latente încă din prima fază a forjării corpului central, când, aruncat roşu într-un butoi cu apă, aproape îl răneşte pe căpitanul Ahab. Dialogul este plin de înţelesuri şi de un tâlc pe care traducătorul a reuşit să-l păstreze:

„– Vrei să mă însemni, Perth? [...]. Am forjat, va să zică, un fier care să mă stigmatizeze chiar pe mine însumi?

– Dumnezeule, nu! Mi-e teamă însă de ceva, căpitane Ahab. Harponul ăsta nu e pentru Balena Albă?”[610].

Am striga „Evrika!”, pe urmele lui Arhimede, tot legat ombilical de apă, pentru că acum scriitorul aproape oferă gratuit oglinda prin care Ahab trebuie să-şi privească *dublul animal*. Este şi motivul pentru care harponul, aruncat în apa rece pentru a se întări, aproape îl răneşte, cu aburii săi fierbinţi, pe Ahab, cu mult înainte de a fi gata pentru bătălia cu Moby Dick. Iar, în privinţa fierarului bătrân, a cărui înţelepciune se intuieşte, prezenţa mitologică a lui Vulcanus sau a lui Hefaistos, răspunsul devine discurs care dezvăluie o formă de confuzie, aşa cum şi harponul destinat balenei aproape că îl răneşte pe vânător.

În legătură cu Perth, fierarul, scriitorul este cât se poate de generos în privinţa detaliilor şi a conţinutului său biografic. În primul rând este marcat de o invaliditate care îl face oglindire parţială a căpitanului, pentru că îşi pierdu într-o noapte geroasă de iarnă „extremităţile ambelor picioare”[611]. Melville urmăreşte o tipologie similară a principalilor eroi asupra cărora îşi şi axează atenţia prin descrieri detaliate, cum ar fi, de exemplu, existenţa unor tipuri duble de traume: fizice şi psihice. Aşa cum Ahab ne este descris ca un canibal în relaţiile intime, de familie, şi ca o

[610] Herman Melville, *op. cit.*, p. 528.
[611] *Ibidem*, p. 524.

piramidă, impasibil şi rece, exact ca Moby Dick în relaţiile cu marinarii de pe *Pequod*, Perth nu este un personaj complet în lumea lui Melville până când nu trece prin toată şcoala durerii, dincolo de trup. Succint şi parcă împrumutând tenebroasele experienţe ale lui Iov, Perth este surprins în ciuda handicapului, aşezat într-o gospodărie mare, căsătorit şi cu o viaţă de familie împlinită prin doi copii. Ceva din tenacitatea lui don Quijote şi a lui Ahab rămâne în tabloul de familie al fierarului care munceşte cu plăcere şi cu o energie neobişnuită, făcând să se audă în depărtare „...izbiturile puternice şi răsunătoare ale ciocanului din mâna tânără..."[612]. Trebuie să remarcăm că, în timp ce, pentru cavalerul lui Cervantes sau bătrânul căpitan de vas, vitalitatea apare doar în urma unei scindări care produce o alegere concretă a felului în care îşi asumă existenţa, fierarul Perth este complet opus şi, deci, mai puţin supus unui destin tragic, în ciuda detaliilor biografice. Puterea sa de muncă dispare în momentul în care pierde totul, casa, soţia şi cei doi copii, morţi în condiţii neprecizate, ceea ce subliniază că viaţa personajului are un scop, care ar fi să devină, de exemplu, ca şi Iov, teren fertil pentru construirea unui mesaj mai important decât viaţa tihnită de familie. Rămas doar un bătrân, fără casă şi familie, „un vagabond în doliu"[613], Perth nu mai poate alege decât drumul şi rătăcirea, metafore indirecte ale sinuciderii, după cum o arată şi textul: „În faţa ochilor săi doritori de moarte, oceanul primitor se arăta cu momeala spaimelor sale de neînchipuit..."[614]. Astfel, observăm că Melville formulează, într-o singură propoziţie, o definiţie de o acurateţe ieşită din comun pentru pulsiunea morţii. Şi nu ne referim aici la simpla dorinţă de moarte, reflex în urma suferinţelor suportate, ci la *compulsia la repetiţie* a evenimentelor traumatizante, sugerată poetic prin alăturarea a două elemente care, în mod normal, s-ar contrazice: atracţia pentru „oceanul primitor" şi „momeala spaimelor" sale, repetate inevitabil în timpul rătăcirilor pe apă.

Dar, se pare că Perth, după cum am mai spus, are şi sarcina specifică divinităţilor care lucrează cu focul, sculptează sau forjează arme, construind un harpon doar pentru lupta cu Moby Dick. Pentru vârful armei primeşte din partea căpitanului

[612] *Ibidem*, p. 525.
[613] *Ibidem*.
[614] *Ibidem*.

obiecte personale care întăresc şi mai mult legătura dintre Ahab şi animalul vânat: „Ai aici bricele mele făcute din cel mai bun oţel. Ia-le şi fă-mi un vârf ascuţit ca acele mării îngheţate”[615]. Intenţia şi semnificaţia armei devine clară din „postul” în care intră Ahab: „...de acum n-am să mai mă bărbieresc, nici n-am să mai cinez, nici n-am să mai mă rog până când... hai ia-le şi la lucru!”[616]. Fără îndoială că scriitorul înţelege foarte bine rolul postului pe care trebuie să-l fi întâlnit în diferite situaţii ritualice la triburile alături de care a locuit, forţat de evenimente deosebite. Ahab se asigură că oricine aruncă harponul, el este cel care răneşte sau omoară Balena Albă, printr-un vârf făcut din oţelul care i-a trecut pe faţă şi care trebuie să-l fi rănit în nenumărate rânduri. Nevoia de a face parte la cel mai intim nivel cu lupta şi lovirea balenei arată adevărata natură a obsesiei care îl stăpâneşte pe Ahab. Mai mult, s-ar putea propune aici chiar ipoteza conform căreia ura şi iubirea sunt mai apropiate din punct de vedere al investiţiei psihologice decât am fi ispitiţi să credem. Astfel, ceea ce pare ură manifestă şi neîmblânzită este, de fapt, o iubire refulată, neîmpărtăşită, de unde şi nevoia unui contact cât mai intim cu obiectul, aparent, dispreţuit. Iar că harponul este şi o reprezentare simbolică, falică, nu face decât să întărească ipoteza propusă.

Melville este familiarizat cu tot ce înseamnă ritual sacrificial sau de trecere şi, după cum războinicii comunităţilor cu trăsături primitive îşi vopsesc feţele înainte de ceremonial sau de război, marinarii de pe *Pequod* trebuie să contribuie în acelaşi fel ca Ahab la naşterea harponului ucigaş. O intimitate a sângelui şi a morţii trebuie să existe în procesul de făurire şi forjare, după cum instrumentul este familiarizat încă din prima clipă a existenţei sale cu sângele: „Îmi daţi sânge ca să vâr oţelul în el? şi-l ridică în aer”[617]. Fidel principiului veridicităţii literaturii, se găsesc *trei* marinari dispuşi să verse propriul sânge pentru a „căli vârful sortit Balenei Albe”[618]. Scriitorul se fereşte să facă o baie de sânge în care Ahab să poată răci arma, dar alege simbolic un număr pentru care păstrează un loc special în economia romanului, aproape de final.

---

[615] *Ibidem*, p. 528.
[616] *Ibidem*.
[617] *Ibidem*.
[618] *Ibidem*.

Teza noastră privind rolul de antimântuitor, pe care *trebuie* să-l joace bătrânul căpitan, este întărită din nou prin botezul în sânge şi prin cultivarea atât de insistentă a spiritului morţii, a lui Thanatos. Orice ritual al iubirii sau al vieţii este inversat pe *Pequod*, după cum o arată căpitanul-botezător şi aducător de moarte: „ – Ego non baptizo te in nomine patris, sed in nomine diaboli! – urlă Ahab în delir, în timp ce oţelul aducător de moarte ardea sângele baptismal”[619]. Cifra trei este pentru finalul romanului una cu un rol special, atât prin incidenţa neobişnuit de ridicată, aproape suspectă, cu care apare, cât şi prin semnificaţiile sale culturale. Vânătoarea Balenei Albe durează trei zile, iar în ultima zi de urmărire, „în ziua a treia, cea fatală...”[620], are loc confruntarea apocaliptică între elementele umane şi cele naturale sau, în planul latent al semnificaţiilor, în interiorul psihicului uman unde inconştientul guvernează. „...la trei carturi în vânt, Ahab descoperi iar jetul; îndată, din cele trei gabii izbucniră trei strigăte ca trei limbi de foc”[621]. Nu uităm detaliile biblice şi cel de-al doilea cal al apocalipsei, „roşu ca focul” (Apocalipsa, 6, 4) care este al celui căruia „i s-a dat să ia pacea de pe pământ, ca oamenii să se junghie între ei” (Apocalipsa, 6, 4). Prima trâmbiţă care se face auzită declanşează o ploaie de apă şi „foc amestecat cu sânge [...] şi a ars din pământ a treia parte, şi a ars din copaci a treia parte...” (Apocalipsa, 8, 7), iar a doua trâmbiţă loveşte elementul marin: „...un munte mare arzând în flăcări s-a prăbuşit în mare şi a treia parte din mare s-a prefăcut în sânge” (Apocalipsa, 8, 8).

În acest cadru, deosebit de interesant, construit de către autor parcă pentru a sugera ziua sfârşitului, Ahab este chiar la a treia întâlnire cu Moby Dick, după cum şi afirmă, „pentru a treia oară te întâlnesc acum...”[622], ceea ce devine ca un vis în vis, ca o călătorie în călătorie: „Pentru a treia oară nava sufletului meu pleacă în călătorie...”[623].

Ivan Evseev tratează în *Enciclopedia* sa cele mai importante simboluri numerice, iar numărul trei este adesea încărcat cu valenţe unificatoare, purtând semnificaţia de „ordine

[619] *Ibidem*; cf. Şerban Andronescu, traducătorul romanului: „nu te botez în numele Tatălui, ci în numele diavolului!”.
[620] *Ibidem*, p. 597.
[621] *Ibidem*, p. 595.
[622] *Ibidem*, p. 596.
[623] *Ibidem*.

perfectă"[624]. Dar, cercetătorul vede şi un principiu masculin, fecundator şi dinamic, simbol „al totalităţii cosmice (*lumea de jos - pământul - cerul*) şi al persoanei (*inconştientul - conştientul - supraconştientul*)"[625]. Cert este că doar în a treia zi are loc confruntarea dintre Ahab şi Moby Dick, doar după ce o serie de simboluri sau, mai degrabă, acţiuni simbolice au pregătit în prealabil climaxul romanului. Aceste pregătiri ce ţin mai degrabă de ritualic, decât de vânătoarea clasică în vederea colectării spermanţetului, atrag atenţia cititorului că nimic din roman nu este menit să umple un spaţiu gol fără a purta şi o semnificaţie latentă. Evseev mai atrage atenţia asupra numărului trei şi a „încercărilor de tot felul, a repetărilor menite să asigure reuşita unei acţiuni"[626], fiind numărul magic cel mai întâlnit în basme sau în legende.

Am arătat, până în acest moment, că pulsiunea morţii reprezintă cel mai important motor, atât în privinţa creaţiei, cât şi în cea a lumii ficţionale unde se dovedeşte un izvor de tinereţe pentru don Quijote sau căpitanul Ahab. Vârsta înaintată şi energia care o demonstrează în ciuda ei, sau anduranţa în luptă, însoţită de o capacitate de regenerare în contradicţie cu bătrâneţea, plasează cele două figuri emblematice într-un cadru similar, sub pecetea alegerii de a fi ceea ce nimeni nu poate. Doar prin intermediul nebuniei cei doi eroi pot fi înţeleşi şi toleraţi de contemporanii lor, delirul fiind şi sursa principală de putere. Cu ultimile cuvinte, bătrânul căpitan, chiar dacă s-a servit până aici de braţele deosebit de puternice ale marinarilor harponieri, alege să fie el cel care aruncă harponul în Moby Dick, cu conştiinţa că este pentru ultima dată când o face. Moartea lui Ahab anunţă şi moartea întregului echipaj de pe *Pequod*, nava care se scufundă într-o „spumă de un alb murdar"[627], într-un contrast aproape agresiv cu spuma albă pe care o face balena în lupta ei cu oamenii.

Scufundarea navei, ca un sicriu pentru aproape întregul echipaj, implică, din întâmplare, şi o pasăre care îşi prinde aripa într-o capcană, la fel, întâmplătoare, pe care unul dintre marinari o închide definitiv: „...pasărea cerului, scoţând ţipete nepământene, cu ciocul ridicat în sus, cu trupul învăluit în

[624] Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 609.
[625] *Ibidem*.
[626] *Ibidem*.
[627] *Ibidem*, p. 604.

flamura lui Ahab, se scufundă o dată cu corabia"[628]. Ca arhetip al elevaţiei şi al năzuinţelor umane superioare, vedem în detaliul final, care aproape încheie capodopera literară a lui Melville, că ţelul pe care Ahab îl propune la modul general nu este unul care trebuie privit exclusiv prin semnificaţiile sale din planul manifest. Lupta lui pierdută şi decizia de a o duce cu orice preţ reprezintă cea mai înaltă calitate umană care exersează constanţa în aspiraţiile imposibile sau, aparent inaccesibile, ale celorlalţi.

Moartea echipajului şi scufundarea navei aduce o stare de linişte specifică mării netulburate de om. Toate elementele instinctualităţii şi ale agresiunii intră într-o pasivitate care spune mai multe despre cel care o descrie decât despre lumea animală din jurul lui: „rechinii paşnici alunecau pe lângă mine cu fălcile parcă ferecate; sălbaticii şoimi marini navigau prin cer cu săbiile ciocurilor vârâte în teci"[629]. Aşadar, o linişte de suprafaţă, acolo unde ochiul uman observă şi trăieşte cea mai mare parte a vieţii lui, pentru că dedesubt, acolo unde privirea nu ajunge decât arareori, *Pequod* se scufundă într-o călătorie lungă spre fundul oceanului, iar animalele îşi urmează instinctele care par agresive doar registrului poleit cu civilizaţie.

Metafora care se află în centrul romanului lui Melville stă mărturie pentru un prototip uman care îndrăzneşte să meargă acolo unde nimeni nu a făcut-o, să lupte cu o creatură care nu poate fi învinsă. Arhetipul matern însoţeşte eroii rătăcirilor, în căutarea Balenei Albe, ca un semn încărcat de semnificaţii care suferă mutaţii. Oceanul devine în roman simbol feminin al începuturilor şi al naşterii, în timp ce ambarcaţiunile, prin definiţie, reprezentări feminine, poartă însemnele lui Thanatos. Prin contagiune, calitatea oamenilor care navighează, se transmite navei care poate deveni astfel un sicriu, ca *Pequod*, sau o corabie a prosperităţii, ca alte nave, cum ar fi *Holteiul* sau *Rachel*, cea care îl şi salvează pe Ishmael.

[628] *Ibidem*, p. 604.
[629] *Ibidem*, p. 605.

6. Dostoievski – exerciţii de intimitate cu suferinţa

Născut în anul 1821, Fiodor Mihailovici Dostoievski, are parte de o copilărie marcată de prezenţa unui tată care ar putea fi lesne asemănat cu bătrânul căpitan Ahab. Atât Freud, cât şi principalii cercetători ai biografiei şi operei scriitorului rus, Nikolai Berdiaev, Mihail Mihailovici Bahtin, Leonid Grossman sau, la noi, Tudor Vianu, Valeriu Cristea, Liviu Petrescu ori Ion Ianoşi, pentru a numi doar câţiva exegeţi ai operei dostoievskiene, au pus copilăria întunecată de imaginea tatălui în relaţie directă cu viitorul celui care devine cel mai cunoscut şi mai profund scriitor rus, rătăcitor prin psihicul uman. Universul operei sale reia, fidel fără să vrea principiului repetiţiei, guvernat de Thanatos, o copilărie şi un destin în care scrierile primesc o marcă inconfundabilă, a unui geniu care doar cu mari dificultăţi şi riscuri poate fi analizat. Grossman vorbeşte despre o „atmosferă de nesuportat"[630] în casa familiei Dostoievski, unde Fiodor Mihailovici „a resimţit mânia despotică a capului familiei"[631]. Pornind de la informaţii similare, Sigmund Freud a analizat cele mai importante creaţii literare ale scriitorului prin intermediul imaginii paterne care a şi reprezentat nu doar generatorul celor mai timpurii exerciţii de angoasă, ci şi motorul unei nevroze care i-a marcat, în egală măsură, viaţa şi opera.

Mama lui Fiodor Mihailovici moare înaintea tatălui, ceea ce declanşează o ruptură în mijlocul familiei şi o suferinţă greu de suportat pentru copiii care nu găsesc nici un fel de consolare din partea bărbatului văduv. După naşterea celui de-al optulea copil, starea de sănătate a Mariei Feodorovna începe să se degradeze şi se stinge din viaţă înainte ca adolescentul Fiodor Mihailovici să împlinească şaisprezece ani.

---

[630] Leonid Grossman, *Titanul – viaţa lui Dostoievski* –, Traducere: George Iaru, Bucureşti, Editura Lider, 1999, p. 8.

[631] *Ibidem*.

După cum remarca Grossman, „copilăria eroilor lui Dostoievski este de obicei lipsită de bucurii şi asta se datorează [...] celor trăite personal de scriitor”[632]. Despre moartea mamei, a felului în care a suferit şi lenta ei stingere, în faţa familiei, vom discuta mai târziu. În privinţa decesului tatălui, însă, lucrurile sunt cu mult mai încărcate de dramă şi, oarecum, de un anume tabu. După cum o afirmă şi Freud, Mihail Andreevici este omorât, în absenţa copiilor săi, de chiar cei pe care îi oropsea şi la bătrâneţe – ţăranii iobagi.

În studiul *Dostoievski şi paricidul*, întemeietorul psihanalizei se referă la acest aspect, afirmând că între copilărie şi maturitatea care a adus şi primele creaţii există mai mult decât o influenţă: „legătura incontestabilă dintre paricidul din *Fraţii Karamazov* şi soarta tatălui lui Dostoievski a fost sesizată de mai mulţi biografi, care au trimis la «o anumită direcţie psihologică modernă». Viziunea psihanalitică, despre care este vorba, este tentată să considere acest eveniment ca trauma cea mai gravă, iar reacţia lui Dostoievski faţă de ea ca nucleul nevrozei sale”[633]. Mai puţin ne interesează felul în care asasinatul a fost înfăptuit, cu toate că sunt informaţii despre o sufocare la care ar fi participat mai mulţi bărbaţi.

Efectul morţii violente a tatălui şi undele provocate de un asemenea eveniment în psihologia tânărului Dostoievski sunt vizibile dacă luăm în calcul tăcerea de peste patruzeci de ani pe care scriitorul o păstrează cu privire la omor[634]. Freud pune crizele, considerate a fi epileptice, ale scriitorului rus pe seama evenimentelor din copilărie, iar dintre cele două evenimente cu încărcătură morbidă doar cel cu un substrat inconştient semnificativ trebuie aşezat într-o relaţie directă de determinare. Psihanalistul, obişnuit în practica sa psihoterapeutică să întâlnească episoade similare, le numeşte „crize thanatice” care, de cele mai multe ori, „indică o identificare cu un mort, cu o persoană care într-adevăr a murit sau care mai trăieşte, dar căreia respectivul îi doreşte moartea”[635].

Practica psihanalizei şi studiile de specialitate au identificat adesea cazuri în care ura sau conflictele repetate între

[632] *Ibidem*, p. 27.
[633] Sigmund Freud, *Dostoievski şi paricidul*, în *Eseuri de psihanaliză aplicată*, p. 293.
[634] Leonid Grossman, *op. cit.*, p. 42.
[635] Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 294.

oameni au generat dorinţe inconştiente de moarte, iar apariţia evenimentului, inevitabil, a provocat sentimente de culpabilitate dintre cele mai intense. Sentimentul acut de vinovăţie, fără conştiinţa formării unei fantasme de moarte, provoacă reacţii simptomatice pe care Freud le-a denumit, inspirat, „crize thanatice", prin care psihicul încearcă să echilibreze o balanţă, să atenueze starea apăsătoare de culpă. „Teoria psihanalitică", consideră Freud, „susţine că pentru băiat acest altul este de regulă tatăl său, iar criza, denumită isterică, este deci o autopedepsire pentru dorinţa ca tatăl său să moară"[636], iar uciderea tatălui, după cum arată pe larg analistul în *Totem şi tabu*, a reprezentat cel mai important eveniment al omenirii.

Dorinţa inconştientă de moarte şi moartea în sine devin motoare pentru mutaţii psihologice care stigmatizează relaţia individului cu lumea şi cu sinele. Masochismul este aici doar parţial un element specific trăirii şi asta pentru că suferinţele pe care şi le administrează în scop compensator nu provoacă nici un fel de plăcere, ci doar o senzaţie efemeră de eliberare. În realitate, sensul şi originea crizelor pe care le-a acuzat scriitorul rus încă din copilărie rămân înconjurate de necunoscut. Motivul obsedant, însă, prin care nu face decât să repete la nesfârşit aceeaşi temă a paricidului, stă ca un semn de avertizare pe marea poartă a literaturii lui Dostoievski. Cei care trec accesează prin intermediul conştiinţei creatoare un fond psihologic în care scriitorul a sondat ca nimeni altul. Pornind de la primul omor, generator de civilizaţie prin brutalitate, suferinţă şi remuşcare, idee formulată magistral de Freud în *Totem şi tabu*, „nu este deloc întâmplător că trei capodopere ale literaturii tuturor timpurilor – *Oedip rege* de Sofocle, *Hamlet* de Shakespeare şi *Fraţii Karamazov* de Dostoievski – tratează aceeaşi temă a paricidului"[637].

Pentru că a experimentat suferinţa încă din copilărie, Dostoievski devine un căutător al resorturilor care menţin o stare, de multe ori, incompatibilă cu viaţa. Nu se aruncă imediat în comportamente orientate spre distrugerea sa, ci spre texte în care ar putea găsi un sens al suferinţei la modul general. Grossman este singurul biograf care aminteşte despre plăcerea şi aviditatea cu care, încă tânăr, Fiodor Mihailovici citea din *Biblie*. Dedicat

[636] *Ibidem*.
[637] *Ibidem*, p. 298.

căutării şi înţelegerii anatomiei suferinţei, „...l-a atras în mod deosebit «Cartea lui Iov»„[638]: „Citesc Cartea lui Iov şi ea mă transpune într-o stare de extaz bolnăvicios, – îi comunica scriitorul soţiei sale în anul 1875 – întrerup lectura şi mă preumblu câte o oră prin cameră, gata-gata să plâng... Ania, pare ciudat, dar această carte este una dintre primele care m-au impresionat în decursul vieţii..."[639]. Găsim relevant fragmentul şi detaliul extras din corespondenţa scriitorului rus, atât pentru cristalizarea unei tipologii psihologice a lui Dostoievski, cât şi pentru determinarea unui interes special acordat suferinţei umane.

Nu doar viaţa de familie a reprezentat pentru Dostoievski o sursă de nefericire, ci şi unele alegeri pe care, mai târziu, le face şi care se dovedesc a fi suspecte de compulsia la repetiţie. În mod cert, scriitorul nu avea de unde să ştie că adeziunea la un grup i-ar putea aduce o condamnare sau chiar l-ar putea pune în faţa unui pluton de execuţie. Totuşi, viaţa lui Dostoievski i-a rezervat o seamă de experienţe care l-au dus în cea mai strânsă relaţie cu Thanatos.

În acest context, vom aminti că Tudor Vianu îl compară pe scriitorul rus cu un alt nume din literatura universală, care a pus suferinţa şi culpabilitatea umană într-un prim plan puternic luminat – Dante. Modernitatea romanelor lui Dostoievski stă însă în „atitudinea de proslăvire a suferinţei şi credinţa în puterea ei de regenerare morală a omului"[640], după cum stau mărturie atâtea secvenţe în care protagoniştii îngenuchează în faţa criminalilor sau a celor pur si simplu devianţi de la normele morale. Vianu propune scena amplu comentată în care Raskolnikov îngenunchează în faţa Soniei, o fată care se prostituează pentru a-şi întreţine familia: „Nu îngenunchez în faţa ta – rosteşte Raskolnikov – ci în faţa întregii suferinţe omeneşti"[641].

Un alt fragment care valorizează efectele restauratoare, pentru om, ale suferinţei se află în *Fraţii Karamazov*, unde singura imagine luminoasă din cel mai tenebros roman al literaturii universale, stareţul Zosima, uimeşte audienţa prin

[638] Leonid Grossman, *op. cit.*, p. 14.
[639] *Ibidem*.
[640] Acad. Tudor Vianu, *F. M. Dostoievski*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1957, p. 6.
[641] F. M. Dostoievski, *Crimă şi pedeapsă*, *apud*. Acad. Tudor Vianu, *F. M. Dostoievski*, p. 6.

acelaşi gest de neînţeles: „Bătrânul făcu un pas spre Dmitri Feodorovici şi, când ajunse în dreptul lui, se lăsă în genunchi. Aleoşa crezu că i se tăiaseră picioarele din pricina slăbiciunii, dar nu era aşa. Cum stătea aşa, îngenuncheat, bătrânul bătu o mătanie, atingând pământul cu fruntea..."[642].

Astfel, cei care păcătuiesc sau cei care provoacă cele mai importante norme etice devin în literatura lui Dostoievski prototipuri umane prin al căror zbucium poate fi zărit spiritul uman în cea mai intensă ipostază a sa. Vianu vedea în scriitor, dincolo de literatura sa, prin tematica şi personajele acoperite de durere, „una dintre cele mai mari personalităţi morale ale epocii moderne"[643]. Şi asta în ciuda unui amănunt al biografiei, cunoscut prin intermediul unei mărturisiri pe care o face Dostoievski, dar care a fost mai mult mijloc de polemici, neexistând nici o dovadă concretă în acest sens. Între detaliile tenebroase ale biografiei, Liviu Petrescu vede un episod obscur, cum ar fi „ «violarea unei tinere copile», fărădelege care – apăsându-i prea greu conştiinţa – urma să fie mărturisită lui Turgheniev (confesiunea ar avea aici – ca şi în romane – o funcţiune eliberatoare)"[644].

Fără să îşi propună sau să fie animat de idei revoluţionare, scriitorul rus intră în „cercul lui Petraşevski" unde se discută într-un cadru alcătuit din intelectuali despre viitorul Rusiei, societatea de tip tradiţional, se recită sau se fac schimburi de idei. După cum arată absolut toţi biografii săi, inclusiv cei la care am făcut trimitere mai sus, subit şi fără să bănuiască ceva, „în noaptea de 22 spre 23 aprilie 1849 Dostoievski a fost arestat împreună cu alte aproximativ 30 de persoane..."[645]. În acest moment se clădeşte o structură care se finalizează după aproape opt luni de detenţie şi care devine pentru viaţa conştientă şi inconştientă a omului şi scriitorului un reper de importanţă vitală. O perioadă importantă de timp o petrece în fortul Alekseev, considerat una dintre cele mai nemiloase închisori politice, destinată „celor mai de seamă criminali – care au complotat împotriva ordinii statale"[646].

---

[642] F. M. Dostoievski, *Fraţii Karamazov*, p. 127.
[643] Acad. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 7.
[644] Liviu Petrescu, *Dostoievski*, *Eseu*, Cluj, Editura Dacia, 1971, p. 74.
[645] Valeriu Cristea, *Tânărul Dostoievski*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971, p. 223.
[646] Leonid Grossman, *op. cit.*, p. 116-117.

Tot într-o zi de 22, dar în luna decembrie, după cum povesteşte scriitorul rus într-o scrisoare, fără nici o avertizare şi pe un frig aspru siberian, atmosfera matinală a penitenciarului devine brusc animată de soldaţi care scot unii deţinuţi în aerul rece pentru a-i urca în „carete goale", după cum îşi amintea scriitorul că observase intrigat. Valeriu Cristea redă o parte din cele mai importante momente ale trăirii episodului, aşa cum le rememora scriitorul rus într-o scrisoare: „Nu cumva, din nou, o înmormântare? Dar atunci de ce caretele sunt goale?! Să fie oare sfârşitul procesului nostru?... Inima a început să-mi zvâcnească... Da, desigur, aceste carete au venit pentru noi! Să fie sfârşitul? Iată-mă ajuns în ultima mea zi! Am stat închis de la 22 aprilie la 22 decembrie: opt luni. Ce va fi acum?"[647].

Valeriu Cristea redă fragmente importante şi generoase din rândurile scrise mai târziu de Dostoievski cu privire la această amintire şi la faptul că toţi deţinuţii au fost duşi într-o piaţă pregătită special în centrul ei cu o construcţie de formă pătrată care, în ochii tuturor, subliniază clar scopul ei – „eşafodul nostru"[648]. Dostoievski îşi aminteşte cu o claritate bizară gândurile sale şi interacţiunile cu ceilalţi condamnaţi, cu care vorbeşte pe furiş. Se citesc învinuiri şi numele tuturor celor de faţă, iar la final, în ultima parte îi lasă pe toţi „stană de piatră": „«Curtea marţială condamnă pe toţi inculpaţii la pedeapsa cu moartea prin împuşcare, – astăzi, 19 decembrie, însuşi ţarul cu propria sa mână a scris: Aşa să fie»!"[649]. Imediat după citirea sentinţei, condamnaţii primesc haine speciale, halate albe, căciuli pentru a-şi acoperi capul în momentul execuţiei şi, într-o tăcere de care scriitorul îşi aduce aminte foarte bine, fără nici o împotrivire, primii trei dintre ei sunt luaţi de soldaţi şi legaţi cu mâinile răsucite pe după stâlpi. Leonid Grossman prezintă evenimentul cu detalii tehnice, aproape ca un regizor, după cum eşafodul cu trei stâlpi a şi fost pregătit pentru a primi o ultimă piesă dramatică. Amintirea scriitorului în acest moment combină empatia pentru primii trei care au urcat pentru a fi executaţi cu o socoteală simplă pentru a determina în cât timp îi vine rândul să fie executat: „ «Eram strigaţi câte trei [...] prin urmare, eu eram al doilea la rând şi îmi mai rămânea de trăit cel mult un minut.

[647] F. M. Dostoievski, *apud*. Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 226.
[648] F. M. Dostoievski, *apud*. Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 228.
[649] *Ibidem*, p. 231.

Mi-am amintit de tine, frate, de toţi ai tăi... Am mai apucat de asemenea să-i îmbrăţişez pe Pleşceev, pe Durov, care se aflau alături de mine, şi mi-am luat rămas-bun de la ei»..."[650]. Care au fost mutaţiile în sufletul celor care au fost legaţi de stâlpi pentru a fi executaţi şi în cel al scriitorului rus care a înţeles că mai are un minut de trăit în momentul în care vocea a strigat:

„ – Atenţiune! Pregătiţi arm'!"?

După o perioadă enormă, de aproximativ jumătate de minut, după cum aprecia şi Vianu, s-au auzit trâmbiţele sunând, iar soldaţii au intrat într-o stare pasivă în timp ce bărbaţii legaţi de stâlpi erau dezlegaţi[651]. Generalul care coordonează execuţia primeşte o hârtie din partea unui ofiţer grăbit, din garda ţarului, prin care se face cunoscută graţierea celor care mai înainte cu câteva minute fuseseră condamnaţi la moarte. „Această scenă de sadism bestial, una dintre cele mai ruşinoase ale regimului ţarist, a avut o mare înrâurire asupra lui Dostoievski"[652], afirmă Vianu, după cum a susţinut şi Valeriu Cristea că „la 22 decembrie 1849 are loc simulacrul de execuţie"[653].

Prin urmare, nu hazardul este cel care îl salvează pe Dostoievski, ci o tehnică morbidă de tortură psihică, menită să-i traumatizeze pe cei supuşi închisorii, folosită frecvent în Rusia ţaristă. Dostoievski rămâne indiferent în faţa falsei execuţii puse în scenă pentru că efectul asupra psihicului său nu poate ţine cont de natura batjocurii, ci doar de impactul acelui minut calculat că i-ar mai fi rămas să trăiască. Grossman sugerează chiar că dublul şoc psihic a avut un rol benefic asupra structurii depresive în care scriitorul intrase, iar închisoarea şi privaţiunile ei l-au îndepărtat de o posibilă sinucidere. Mai mult, revelaţia lui Dostoievski capătă forma unei cunoaşteri de sine pe care puţini oameni o experimentează şi a fost înregistrată într-o scrisoare trimisă fratelui său: „De cum arunc o privire în trecut, mă gândesc cât timp am irosit în zadar, cât timp s-a pierdut în rătăciri, în greşeli, în trândăvie, în nepriceperea de a-mi trăi viaţa [...]. Viaţa este un dar, viaţa este fericire, fiecare clipă putea fi un veac de fericire..."[654].

Şi Valeriu Cristea, la noi, pune episodul falsei execuţii pe

[650] F. M. Dostoievski, *apud*. Leonid Grossman, *op. cit.*, p. 137.
[651] Acad. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 14.
[652] *Ibidem*.
[653] Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 225.
[654] Leonid Grossman, *op. cit.*, p. 141.

seama resuscitării vieţii şi a Erosului, înţeles ca principiu generator de viaţă. „...Armele plutonului de execuţie îndreptate spre pieptul său deşteaptă în sufletul ipohondrului dezgustat de viaţă o uriaşă dorinţă de a trăi”[655], scrie cercetătorul român văzând în pedeapsa comutată în ocnă un sanatoriu prin care scriitorul a trecut doar pentru a ieşi „fortificat, sufleteşte şi fiziceşte deopotrivă”[656]. În urma cercetării corespondenţei scriitorului, biografii amintiţi mai sus au remarcat, fără a trimite însă şi la sugestiile psihanalitice ale lui Freud, că niciodată, în perioada detenţiei, Dostoievski nu s-a plâns de soarta sa şi nu a considerat-o nedreaptă. Culpabilitatea şi crizele thanatice pe care le-a avut şi după ce a fost eliberat, au primit pedeapsa ca pe o formă de eliberare de sub jugul atât de greu al unui păcat inconştient, simţit doar. Aşadar, Erosul care a renăscut ca poftă de viaţă este în strânsă legătură cu trauma celor două şocuri teribile, după cum le numeşte Cristea. Condamnat la moarte şi graţiat la scurt timp după, „cu nervii încordaţi la maximum”[657], aşa cum îl descrie criticul şi cercetătorul român, Dostoievski petrece o ultimă zi în celula sa înainte de a fi trimis din nou prin frigul siberian spre munca silnică: „Nu-mi amintesc o zi mai fericită – va mărturisi el peste ani soţiei sale, Anna Grigorievna. Mă plimbam prin celula mea (...) şi cântam într-una, cântam din răsputeri, atât de bucuros eram pentru că mi se dăruise viaţa!”[658].

Dar, în spaţiul critic românesc, Tudor Vianu a înţeles cel mai bine relaţia dintre „tortura morală a acestei clipe”[659] şi sănătatea scriitorului, ale cărui crize de epilepsie s-ar fi agravat după acest moment dramatic al vieţii sale. Nu doar sănătatea lui Dostoievski este afectată de episodul falsei execuţii, ci şi literatura pe care o scrie. Mutaţiile psihice, inevitabile în starea de încordare în care îşi aştepta moartea, nu au rămas străine de spaţiul imaginarului care propune, în opere de o profunzime reală, eroi hăituiţi de angoase şi întotdeauna aşteptând un răspuns definitiv care să se formuleze singur, în timp.

Opera lui Dostoievski nu devine exerciţiu de lectură în scop recreativ şi nu poate fi comparată la nici un nivel cu cea a lui Cervantes sau Melville. În timp ce epopeea cavalerului şi cea

[655] Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 212.
[656] *Ibidem*.
[657] *Ibidem*, p. 234.
[658] F. M. Dostoievski, *apud*. Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 234.
[659] Acad. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 14.

a marinarilor pot deveni lesne lecturi pentru copii, mai ales în traducerea editurii Tineretului [sic!], cu descrieri şi evenimente care maschează de cele mai multe ori un plan latent, literatura scriitorului rus este acoperită de semnul lui Thanatos în ambele orizonturi simbolice. Alţi autori au considerat că, indiferent de viaţa scriitorului, experienţa de acasă ar fi dus la aceleaşi formule metaforice. După cum afirma Nichifor Crainic, în opera lui Dostoievski domină „un limbaj pesimist asupra vieţii”[660] în primul rând prin insistenţa cu care tatăl le-a repetat necontenit „că sunt copii fără avere şi că, prin urmare, în viaţă vor fi în voia soartei...”[661]. Considerăm că prima parte a vieţii lui Fiodor Mihailovici are o importanţă cel puţin egală cu ceea ce s-a petrecut în perioada încarcerării sale şi a batjocoritoarei condamnări la moarte. Argumentul suficient este chiar opera scriitorului, în care rememorează şi se foloseşte de tipologii umane care clocotesc de viaţă şi de autenticitate. Pe bună dreptate, în acest sens, Nikolai Berdiaev îl considera pe Dostoievski „un mare antropolog, experimentator al naturii umane”[662], care propune o nouă ştiinţă despre om capabilă să sondeze „firea umană în străfundul ilimitatului ei şi scoate la iveală cele din urmă straturi subterane”[663]. De la copii, la adolescenţi, tineri surprinşi în diferite ipostaze, adulţi sau bătrâni, cu animale de companie cu tot, uneori, şi cu un decor care devine oglindă a celor care trăiesc acolo, Dostoievski cercetează cu adevărat firea umană şi relaţiile dintre oameni, dincolo de orice poleială culturală. În acest sens, romanul *Amintiri din casa morţilor* stă mărturie pentru felul în care scriitorul, ca un antropolog de teren şi nu unul de birou, aşezat comod în bibliotecă pentru a cerceta, s-a inspirat din realitatea închisorii şi a ocnei prin care a trecut. Substanţa care dă viaţă personajelor din romanele şi povestirile sale de început este una culeasă «în direct» chiar de către scriitor în urma unui contact intim cu categorii diferite de oameni. Mai mult, eliberarea din ocnă şi apoi din serviciul militar obligatoriu, parte a condamnării, nu aduce linişte scriitorului care deja s-a familiarizat cu tot ce înseamnă suferinţa şi lipsurile.

---

[660] Nichifor Crainic, *Dostoievski şi creştinismul rus*, Cluj, Editura Anastasia, 1998, p. 34.

[661] *Ibidem*.

[662] Nikolai Berdiaev, *Filosofia lui Dostoievski*, Traducere din limba rusă de: Radu Părpăuţă, Iaşi, Editura Institutul European, 1992, p. 28.

[663] *Ibidem*.

După cum arată Ion Ianoşi, libertatea devine pentru Dostoievski doar o altă prelungire a suferinţelor pe care le-a experimentat toată viaţa: „dificultăţile financiare, nereuşita căsniciei [...], iar apoi năprasnica boală şi moartea soţiei [...], eşecul publicaţiilor editate în colaborare cu fratele său Mihail, stins din viaţă în ziua de 10 iulie 1864, spre imensa durere a lui Feodor Mihailovici”[664], toate au continuat o serie care nu a făcut altceva decât să cimenteze poziţia omului în proximitatea durerii şi a suferinţei. Ion Ianoşi, la fel ca majoritatea cercetătorilor biografiei scriitorului, îl arată pe Dostoievski întors din exil acoperit de regretele vieţii trăite în greşeli şi indiferenţă faţă de creaţie. Pe cât de mult şi-a dorit să existe o renaştere, scriitorul rus se încadrează într-o tipologie thanatică din care nu poate fi exclusă drama şi trăirea la cea mai mare intensitate. Ianoşi este cel care arată cel mai bine cum „în locul armoniei visate el a nimerit într-o viaţă mai haotică decât înainte [...], în care nici vorbă nu putea fi de pace lumească sau lăuntrică, o viaţă scuturată de convulsiuni, bântuite de spaime şi spasme”[665]. Se acoperă de datorii imposibil de plătit, iar când creditorii devin de neevitat, pleacă în străinătate unde se abandonează în jocuri de noroc pentru care vinde aproape tot ce are. Părăseşte închisoarea nu doar ca un om simplu, ci ca „un om cu convingeri misionare”[666], după cum o arată Nichifor Crainic, poate prea dedicat subiectului cercetării sale şi mai puţin realităţii în care a trăit Dostoievski.

În acest sens, profesorul de teologie şi poetul, Nichifor Crainic, arată totuşi firea obsesivă a rusului care, pe măsură ce juca, îşi alimenta dependenţa şi iluzia că la un moment dat ar putea câştiga o sumă care îi va permite să-şi acopere toate datoriile din acel moment. Timp de zece ani, cât s-a lăsat consumat de ruletă, „ajunsese în patima lui să vândă şi rochiile soţiei sale, până şi ultima pereche de pantaloni pe care o avea...”[667], ceea ce considerăm că ne dezvăluie nu doar capacitatea de geniu în sondarea subteranelor omeneşti, ci tocmai intimitatea absolută cu tot ce poate însemna degradarea morală şi înverşunarea luptei de a redobândi controlul. Un control pe care scriitorul îl recapătă abia în ultimii zece ani ai vieţii sale, timp în

[664] Ion Ianoşi, *Dostoievski. Tragedia subteranei*, Ediţia a III-a, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Ideea Europeană, 2004, p. 20.
[665] *Ibidem*, p. 21.
[666] Nichifor Crainic, *op. cit.*, p. 38.
[667] *Ibidem*, p. 40.

care reuşeşte să încheie lucrul la una dintre cele mai importante capodopere literare ale umanităţii – *Fraţii Karamazov*.

Iar dacă Freud numeşte capacitatea de creaţie a lui Dostoievski, „talent artistic inanalizabil”[668], aceasta înseamnă că interesul hermeneutic şi analitic trebuie îndreptat exclusiv spre operă şi spre registrul metaforic care o alcătuieşte. Viaţa şi detaliile biografiei autorului luminează o scriitură acoperită de morbid, prin care se vede doar cu greutate. Dar, se pare că, nu ar putea izvorî o operă precum cea a lui Dostoievski dintr-un destin liniar şi fără dramele care l-au zguduit atât pe scriitorul rus! N-am vrea să ne lăsăm şi noi purtaţi în vâltoarea unei asemenea presupuneri şi am prefera, mai degrabă, să menţinem ipoteza că opera şi trăirea autentică, de la personajele care întruchipează copii, până la femei sau bărbaţi pe patul de moarte, se hrăneşte din suferinţa pe care Dostoievski a cunoscut-o şi de care, fără să o afirme vreodată, s-a legat singur.

Există o psihologie a omului-scriitor, imposibil de ignorat, care arată totuşi efortul uman ce reuşeşte să treacă de graniţa propriului Eu, spre un mental colectiv unde reflexele în faţa durerii sunt identice. Conform teoriei complexului de inferioritate, formulată de Adler, aflat la baza oricărui proces de evoluţie, scriitorul rus s-a luptat, dincolo de angoasele sale formate din copilărie sau în urma experienţei din închisoare, şi cu imaginea lui Gogol, faţă de care se raporta întotdeauna în activitatea sa literară. După cum arată şi Valeriu Cristea, comparaţia cu Gogol l-a obsedat la propriu pe scriitor, din a cărui corespondenţă „transpare limpede dorinţa de a triumfa asupra predecesorului, de a fi mai mare, mai profund decât el, sau cel puţin de a nu fi mai prejos”[669]. Dorinţa de a fi pentru literatura rusă şi cea universală ce a fost Gogol a contribuit poate şi la anxietatea cu care s-a înconjurat Dostoievski toată viaţa.

Debutul lui Dostoievski, *Oameni sărmani*, se ridică la înălţimea tuturor aşteptărilor şi speranţelor sale. Romanul este primit foarte bine, iar Vissarion Bielinski, „criticul care determina valorile literare atunci”[670], se află printre cititorii săi entuziasmaţi, ceea ce îl promovează rapid pe scriitor într-o ipostază de celebritate cu care însă nu era obişnuit. Dedicat inconştient,

[668] Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 291.
[669] Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 39-40.
[670] Nichifor Crainic, *op. cit.*, p. 35.

masochist, suferinţei, scriitorul nu poate găsi în succesul primului roman liniştea şi încrederea necesară. Şi poate că, într-un fel, a fost în beneficiul literaturii starea de agitaţie necontenită în care fluctuaţiile de tensiuni psihice s-au manifestat cu o anume intensitate. Succesul literar, meteoric cu apariţia primului roman, corespunde în opinia lui Crainic cu „prima perioadă de mari dureri morale”[671]. Înainte să fie închis, Dostoievski mai încearcă să scrie alte romane, dar care nu se ridică la înălţimea standardelor ce singur şi le-a ridicat prin debutul atât de apreciat. Numit „al doilea Gogol” de voci exaltate şi avide de posibilitatea reînnoirii spectrului literar rus, scriitorul s-a lăsat pradă iluziei atât de căutate, de a deveni un nou reper literar. Împlinirea unui asemenea vis nu poate fi comparată decât cu destrămarea lui violentă, prin eşecurile literare şi experienţa morbidă a închisorii, falsei execuţii şi ocnei.

„Urmele subconştientului dostoievskian”, după cum am şi încercat să arătăm în articolul cu acelaşi nume, sunt peste tot în opera scriitorului şi nu suntem primii sau ultimii care să le fi observat. Berdiaev, chiar dacă preferă să lase afară biografia lui Dostoievski şi se fereşte de orice concluzie care să lege opera de anumite reflexe ale psihicului, observă, pe bună dreptate, că în ciuda faptului că, deşi nu Ivan Karamazov este cel care îl ucide pe tată, pe Feodor Karamazov, el, totuşi, este chinuit de o conştiinţă încărcată. Smerdeakov, cel care comite crima, devine o prelungire a dorinţelor mai puţin conştiente ale lui Ivan, fiul a cărui culpabilitate se apropie de nebunie. „În gândurile din sfera subconştientului, Ivan a dorit moartea tatălui, un om primitiv şi monstruos”[672], afirmă cercetătorul operei şi a biografiei lui Dostoievski, fără a se apropia de tehnica prin care scriitorul reuşeşte introspecţii atât de autentice în diferite tipuri psihologice.

După cum afirma şi Freud, autorul rus scrie dintr-o experienţă resimţită şi asumată intim, paricidul fiind una dintre temele sale fundamentale. Conflictualitatea care a caracterizat relaţiile de familie pe toată durata copilăriei lui Feodor Mihailovici, împreună cu sentimentele inconştiente faţă de imaginea unui tată lipsit de compasiune şi dragoste se proiectează în scriitura lui Dostoievski, prin identificări şi personaje de un realism straniu.

---

[671] *Ibidem*.
[672] Nikolai Berdiaev, *op. cit.*, p. 66.

Atitudinea dual faţă de suferinţă, despre care vorbeşte Nikolai Berdiaev, trebuie înţeleasă prin felul în care Dostoievski o vedea ca pe o necesitate în ridicarea omului dincolo de condiţia spirituală comună, profană. „Suferinţa e legată de rău", spune Berdiaev cu privire la filosofia literaturii dostoievskiene, iar „răul e legat de libertate. De aceea libertatea tinde spre suferinţă. Calea libertăţii este calea suferinţei"[673]. Nichifor Crainic vede în acelaşi fel evoluţia simbolică a textului spre destinaţia chinurilor morale: „... de la libertate la rău, de la rău la crime şi fărădelegi, de la fărădelegi la chinurile morale care urmează, de la chinurile morale la pedeapsă, de la pedeapsă la ispăşirea prin suferinţă"[674]. Tudor Vianu este singurul care a recunoscut în natura suferinţei dostoievskiene doar o primă etapă asumată, ca un misionar, de către scriitor. „Dezvăluirea suferinţei omeneşti în toate formele ei este însă prima treaptă a acţiunii de a o înlătura"[675], afirma Vianu. Răspunderea colectivă faţă de toate neajunsurile şi căderile fiecăruia reprezintă pentru scriitorul rus singura soluţie pentru ridicarea omenirii dincolo de stadiul egoismului în care s-a blocat de mii de ani. „Dostoievski a crezut că este suficientă recomandarea iubirii şi frăţiei între oameni"[676], motiv pentru care în opera sa de maturitate, romanele care alcătuiesc coloana centrală a unui univers colectiv creat ca un infern pedagogic, în care cititorii să se poată proiecta şi identifica în siguranţă, prin intermediul inconştientului creator, găsim alături de toate formele lui Thanatos, un Eros civilizator şi testamentar propus eroilor săi.

Ultima lectură a lui Dostoievski, înainte de a muri, este parabola *fiului risipitor*. Impropriu spus lectură, pentru că starea de slăbiciune dinaintea morţii nu i-a permis scriitorului să poată ţine *Biblia* în mână, prin urmare, a rugat-o pe soţia sa să-i citească cunoscuta pildă. Resoturile psihologice ale acestei alegeri nu pot face din păcate aici obiectul unei discuţii, orice încercare de a epuiza în rânduri puţine subiectul nefiind decât ofensatoare pentru amintirea şi moştenirea scriitorului. Vedem totuşi în figura paternă iubitoare a tatălui care-şi întâmpină acasă fiul, întors după ce risipeşte toată averea care i se cuvenea, imaginea de tip compensator prin care Dostoievski reuşeşte să

[673] *Ibidem*, p. 69.
[674] Nichifor Crainic, *op. cit.*, p. 174.
[675] Acad. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 44.
[676] *Ibidem*, p. 45.

înlocuiască tatăl de pe pământ, cu cel din cer. Vedem în revelaţia scriitorului măcinat de timpul irosit şi pierdut înainte de temniţă şi în timpul perioadei cât a avut de ispăşit o pedeapsă politică, renaşterea fiului care odată întors în familie şterge toate experienţele nefericite prin care şi-a pierdut averea. Precum fiul din pildă, care „mort era şi a înviat, pierdut era şi s-a aflat" (Luca, 15, 32), scriitorul se identifică la cel mai intim nivel cu semnificaţiile parabolei. Dostoievski a stat în faţa unui pluton de execuţie şi s-a pregătit, calculând cât mai are de trăit, luându-şi la revedere de la singurele fiinţe umane din jurul lui, pentru ca apoi să fie graţiat şi condamnat la muncă silnică. Eliberat, a rătăcit prin Europa posedat de obsesia jocurilor de noroc în care a pierdut mai mult decat puţinii bani pe care i-a avut, pentru a-şi găsi în ultima parte a vieţii liniştea necesară unei creaţii ce a marcat definitiv, cu amprenta sa, literatura universală.

6.1. *Umiliţi şi obidiţi*[677]

Nikolai Berdiaev afirma că „nici un alt scriitor nu s-a lăsat atât de violent pradă luptei cu răul şi cu întunericul ca Dostoievski"[678], trăsătură fundamentală a operei sale, specifică încă din perioada primelor creaţii literare. Pentru scriitor, profunzimea devine sinonimă, în mod cumva natural, cu metaforele întunericului, prin care se înaintează cu greu şi întotdeauna cu un sentiment anxios. Majoritatea recenziilor venite din partea cititorilor neavizaţi vor discuta în principal această senzaţie pe care opera lui Dostoievski o provoacă în urma lecturii, după cum, din nefericire, cel mai strălucit capitol de literatură universală, *Marele inchizitor*, parte din romanul *Fraţii Karamazov*, rămâne doar o fantasmă sau un scenariu despre Hristos, pe care Ivan îl împărtăşeşte fratelui său. Dar, sensurile literaturii dostoievskiene sunt profunde, asemenea sondării, pe care scriitorul o face cu răbdare de miner. Doar o lectură însoţită de introspecţie poate arăta adevărata natură şi mărime a temelor pe care le invocă în scriitură unul dintre cei mai importanţi scriitori ruşi.

Ca urmare, în ceea ce priveşte preocuparea noastră din acest demers analitic, am ales ca puncte de referinţă, două

[677] F. M. Dostoievski, *Opere,* vol. 3, Traducere de Nicolae Gane, Aparatul critic de Ion Ianoşi, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 7-395.
[678] Nikolai Berdiaev, *op. cit.*, p. 59.

dintre romanele mai puţin cunoscute, publicate în perioada de început când marile motive existau într-o fază embrionară în imaginarul dostoievskian: *Umiliţi şi obidiţi* şi *Amintiri din casa morţilor*. Alfred Heinrich vedea în debutul literar al lui Dostoievski şi în general în operele de tinereţe un proces esenţial de făurire în privinţa „arsenalului tipologic" şi al „complexului de situaţii specifice"[679].

Istoria romanului este simplă şi importantă în economia unei biografii marcate de evenimente cu încărcătură dramatică, după cum o prezintă şi Ion Ianoşi. Pentru prima dată romanul a apărut în format foileton în revista *Vremea*, în anul 1861, dar amănuntul important este că *Umiliţi şi obidiţi* este prima lucrare scrisă de Dostoievski după încheierea exilului şi a pedepsei[680]. Tudor Vianu ne-a propus un rezumat al romanului pe care îl vede construit în jurul unor „oameni blânzi şi resemnaţi, care fac tot timpul acte opuse înclinaţiei lor şi se complac în sacrificiu"[681]. Ce fel de oameni nu s-ar fi revoltat în urma unei condamnări care nu poate fi justificată decât cu mare greutate? Sentimentul de culpabilitate şi pasivitatea cu care scriitorul rus îşi duce la capăt pedeapsa, după ce îi este „salvată" viaţa prin teatrala graţiere din partea ţarului, devine ecou în felul neobişnuit al protagoniştilor din roman de a suporta nedreptatea şi de a-şi asuma suferinţa doar în ideea că prin asta altcineva poate trăi în pace. Astfel, unii eroi ai romanului devin misionari, dar aceasta nu înseamnă că nefericirea lor întreţine fericirea altora, în altă parte. Leonid Grossman vede în text o structură similară epopeii, cu elemente de luciditate şi decădere morală care descriu pe „aristocratul nelegiuit alături de victimele sale umile şi virtuoase"[682].

Vocea naratorului, un alter-ego evident al scriitorului, Ivan Petrovici, numit mai peste tot în roman, Vanea, este cea care întâmpină cititorul, aproape în manieră identică cu Ishmael, în *Moby Dick*. După cum eroul lui Melville se află în căutarea unui loc în care să poată sta până la momentul îmbarcării pe una din navele de vânătoare, Vanea rememorează aceeaşi rătăcire pe

[679] Alferd Heinrich, *Tentaţia absolutului. Personaj şi compoziţie în opera lui Dostoievski*, Timişoara, Editura Facla, 1973, p. 49.
[680] Ion Ianoşi, *Prezentări şi comentarii, date bibliografice, note explicative*, în F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 3, p. 724.
[681] Acad. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 16.
[682] Leonid Grossman, *op. cit.*, p. 218.

străzi întunecoase în căutarea unui loc prielnic creaţiei literare, pentru că este scriitor: „cutreierasem toată ziua prin oraş în căutarea unei locuinţe”[683].

Rătăcirea şi căutarea hanului la don Quijote, labirintul oraşului care ascunde o cameră în care Ishmael sau Vanea să se adăpostească pentru un anumit timp, devin, prin repetiţia sugerată, acţiuni de a căuta forme ale pulsiunii de moarte. Ca urmare, chiar şi prin sugestia simbolică a camerei, ca formulă arhetipală a paradisului pierdut sau, dacă am folosi registrul psihanalizei, a vieţii intrauterine, eroii urmăresc să se întoarcă în singurul loc unde lumea, cu toţi factorii ei agresivi, încetează să mai existe. Eroul, proiectat de imaginarul creatorului, pune camera în relaţie directă cu felul în care scrie: „am observat că într-o încăpere prea strâmtă până şi gândurile ţi le simţi înghesuite”[684].

La Dostoievski, motivul căutării camerei, atât de prezent şi proaspăt în basme, devine parte a lumii lui Thanatos în cel mai evident mod cu putinţă, pentru că în căutarea unui loc unde să poată sta, Ivan Petrovici, ori Vanea, întâlneşte însăşi imaginea morţii şi a efemerităţii, adică un bătrân bizar, însoţit de un câine cel puţin la fel de înaintat în vârstă. Omul şi animalul rătăcesc „la voia întâmplării”[685], după cum observă naratorul, şi sunt în egală măsură slabi până aproape de orice limită care ar permite viaţa.

Reacţia lui Vanea şi a celorlalţi din cafeneaua unde bătrânul nu face decât să se încălzească este doar o mostră didactică din cursul pe care Dostoievski se pregăteşte să-l predea în romanul care pune empatia şi dragostea mai presus de binele şi de interesul personal. „Câinele ăsta dezgustător [...], care îi seamănă atât de mult”[686], este o prezenţă care îşi dezvăluie scopul în structura poeticii dostoievskiene doar prin intermediul reflecţiilor celorlalţi. „Un fel de ciudă” îl cuprinde pe bunul şi sufletistul scriitor Vanea, în timp ce toată compania cafenelei îl vede pe bătrân ca pe un „musafir nedorit”[687]. Iar dacă legătura strânsă şi asemănarea dintre stăpân şi câine nu este suficientă să invoce imaginea mitologică a lui Cerber, textul însă ne oferă o

[683] F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 3, *Umiliţi şi obidiţi*, p. 7.
[684] *Ibidem*.
[685] *Ibidem*, p. 9.
[686] *Ibidem*.
[687] *Ibidem*, p. 10.

serie de sugestii întocmai în această direcţie, pentru că „nu era ca toţi câinii", sau avea „ceva neobişnuit, ceva fantastic, de domeniul vrăjitoriei [...] un soi de Mefisto în chip de câine..."[688].

În acest context, atitudinea de respingere instinctuală pe care o resimt toţi cei din local la apariţia zilnică a celor doi, dar mai ales faţă de bătrânul care poposeşte fără să comande sau să interacţioneze niciodată cu nimeni, „de parcă ar fi fost mort"[689], devine reacţie de apărare în faţa unei materializări a lui Thanatos. Aşadar, vom observa că scriitorul se foloseşte de registrul simbolic pentru a construi universurile atât de marcate de morbiditate, specifice literaturii sale.

Acţiunea simbolică este o altă trăsătură importantă a operei dostoievskiene şi asta pentru că moartea lui Azorka, tovarăşul patruped al bătrânului, pe nesimţite şi în public, tocmai în cafeneaua unde îl urmărise curios Vanea, este un eveniment generator de acţiune, de dinamism sau de viaţă.

Astfel scriitorul propune situaţii şi episoade diferite care se pot încadra într-o categorie specială: declanşează forţe opuse sau, prin intermediul imaginilor sau al simbolurilor pozitive, se invocă acţiuni complet opuse mijloacelor care le-au născut. Azorka îndeplineşte toate criteriile simbolice pentru a se substitui lui Cerber iar scriitorul, prin moartea lui, o pregăteşte şi pe cea a bătrânului. Exemplu de fidelitate, câinele a fost un animal htonian şi, după cum spune Evseev, „vestitor al morţii şi călăuză a sufletelor spre lumea de dincolo"[690].

Prin urmare, moartea câinelui este în armonie cu semnificaţiile simbolurilor din mitologie, dar are şi o funcţie constructivă, aşa cum a fost valorificat chiar şi animalul, de unele popoare, ca element civilizator.

Înainte de a reda pasajul din roman, trebuie subliniat şi faptul că Dostoievski evocă, încă din perioada de început a creaţiei, tipologii de nehotărâţi sau care se află la limita scindării Eului, hărţuiţi de forţe opuse şi de dorinţa de a se integra în grupuri din care nu fac, de fapt, parte. Chinurile şi zbuciumul interior al lui Goliadkin din *Dublul*, este studiat şi disecat în intimitate de cel mai profund scriitor al literaturii ruse.

Ştiinţa cu care lucrează Dostoievski în privinţa reacţiilor umane, din ce în ce mai intim disecate cu fiecare roman, este

[688] *Ibidem*, p. 9.
[689] *Ibidem*, p. 10.
[690] Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 111.

una care dovedeşte că studiul şi pregătirea au folosit propriul Eu ca material didactic şi de observaţie permanent. Aşa cum Goliadkin este prezentat ca un nehotărât patologic, cu atitudini permanent oscilante, mai ales în privinţa socializării şi a schimbului de convenţii sociale („... domnul Goliadkin ceru să i se aducă o ciocolată, pentru care, de altfel, nu simţea nici un fel de poftă în momentul acela”[691]), şi bătrânul pus în faţa morţii câinelui devine încurcat în privinţa «celei mai bune» atitudini pe care trebuie să o adopte. Presiunea socială este doar parţial cea care stă la originea dificultăţilor de integrare, pe lângă particularităţile psihologice specifice şi comune unora dintre eroii lui Dostoievski.

Dacă până în momentul morţii câinelui, bătrânul era tolerat ca o prezenţă absolut neplăcută, influenţa pe care moartea o are este în legătură paradoxală cu empatia şi energia Erosului. Alb ca varul, uluit de moartea animalului, lipit „cu faţa palidă de botul fostului său paznic şi prieten”[692], bătrânul are parte de toată atenţia celor din jur.

În registrul comic care ascunde, de fapt, diferenţe structurale între oameni, de neacoperit, deci, în ton tragic, cei din local sunt gata să-i pună la dispoziţia bătrânului îndurerat posibilitatea de a i se împăia câinele, de a plăti pentru asta sau îi oferă chiar ceva de băut. Indiferenţa a fost dintotdeauna singura atitudine în faţa căreia personajele lui Dostoievski au făcut dovada posedării ştiinţei de a reacţiona potrivit. Pus în faţa unei asemenea demonstraţii de afecţiune, generată şi de frigul iernii ruseşti de care se adăposteau bărbaţii în cafenea consumând băuturi tari, bătrânul nu poate decât să schiţeze „un zâmbet cu totul nepotrivit împrejurărilor [şi] ieşi din cafenea cu paşi pripiţi, şovăielnici, lăsându-şi câinele pe loc”[693].

Uluiala pe care ceilalţi o resimt în faţa unui comportament atât de bizar este similară cu senzaţia pe care o are orice visător în faţa conţinutului manifest al visului pe care l-a avut cu câteva secunde înainte să se trezească. Înţelegerea metaforei aduce cu sine şi decodarea informaţiilor latente, după cum plecarea stăpânului de lângă câinele său credincios nu mai este abandonare, ci pregătire pentru propria trecere în nefiinţă. Câteva străzi mai

[691] F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 1, Studiu introductiv de Tudor Vianu, Aparatul critic de Tamara Gane, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 173.
[692] F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 3, *Umiliţi şi obidiţi*, p. 15.
[693] *Ibidem*.

departe, urmărindu-l curios pe bătrânul ieşit din cafenea, Vanea asistă şi la moartea acestuia: „Îl apucai de braţ: braţul i-a căzut moale, fără viaţă. I-am privit încordat faţa, i-am atins-o cu mâna – era mort. Aveam senzaţia că trăiesc un vis urât”[694].

Romanul are un filon simplu de la care se dezvoltă destinele protagoniştilor, aflaţi într-un proces de atracţie sau de respingere permanentă. Vanea iubeşte o femeie, pe Nataşa, fiica unor oameni cumsecade şi blajini, bătrânii Ihmenevi. Cu toate că au crescut împreună, Vanea fiind aproape adoptat de bătrâni, sentimentele Nataşei, ajunse la maturitate, se îndreaptă spre fiul unui prinţ cu care bătrânul Ihmenev lucrase şi din pricina căruia suferise o puternică şi nedreaptă lovitură financiară şi socială. Alioşa, fiul prinţului cu o reputaţie îndoielnică, Piotr Alexandrovici Valkovski, face parte din categoria figurilor de copii cu sentimente adulte, sursă psihologică generoasă în general în literatura dostoievskiană. Nepoata bătrânului care moare în debutul romanului, Elena sau Nelli, împreună cu Katia, se încadrează în tipologia copiilor care suferă la fel de mult ca adulţii. Nu am fi primii care ar remarca o atenţie sporită pe care scriitorul a acordat-o întotdeauna suferinţei animalelor şi a copiilor. Ivan Petrovici, Vanea, este o minge sau un *yo-yo*[695] care trebuie să se mişte neobosit între toate celelalte personaje, renunţă la propriile sentimente dintr-o bunătate care îl predestinează, ca şi pe părinţii săi adoptivi, Ihmenevii, nedreptăţii şi suferinţelor de tot felul.

Poate că nici un alt scriitor nu oferă un teren atât de fertil cum este cel al operei lui Dostoievski, unde cele două pulsiuni ale existenţei, Eros şi Thanatos, îşi dispută influenţa asupra oamenilor. Influenţele biografice, pe care scriitorul le foloseşte pentru a-şi apropia textul şi pentru a-i oferi amprenta atât de preţioasă a autenticităţii trăirii, se împletesc cu elemente care ţin de psihologia alegerii, a remuşcării şi a masochismului de multe ori, tradus printr-o indiferenţă completă faţă de propria-i sănătate. Povestea de dragoste, ratată pentru absolut toţi eroii romanului, este mai degrabă un pretext care oferă posibilitatea scriitorului de a studia şi arăta, ca într-o autopsie demonstrativă, nervii şi fibrele ascunse în spatele straturilor şi al convenţiilor sociale care alcătuiesc corpul

[694] *Ibidem*, p. 16.

[695] Despre un „yo-yo uman”, vezi şi Călin-Horia Bârleanu, *Simboluri în literatură*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2015, p. 127-174.

comun al oricărui grup de oameni. Privit doar prin intermediul firului împlinirii sentimentale, textul devine mediocru şi, spre final, cade chiar în senzaţional. Cum relaţiile dintre personaje sunt doar momeli puse în faţa animalelor pentru a le studia reacţiile, devin mult mai puţin importante.

Dar, există în roman şi o serie de fragmente prin care putem întrezări imaginea scriitorului în cel mai biografic sens al cuvântului. Parţial, Dostoievski apelează conştient la ceea ce îi este mai cunoscut, viaţa ca scriitor, pentru a construi imagini şi caractere vii, dar, pe de altă parte, unele fragmente sunt similare cu unele experienţe pe care cercetătorii le-au identificat în viaţa sau copilăria lui Fiodor Mihailovici.

Scrisul, prin urmare, în afara suferinţei, este unul dintre exerciţiile care l-au preocupat pe Dostoievski întreaga viaţă. Faptul că Vanea, protagonistul narator, un alter-ego evident al scriitorului, are aspiraţii şi îndeletniciri literare nu trebuie să reprezinte un motiv de mirare şi nici unul de gratuitate sau superficialitate în complexitatea psihologică a personajului. Prin intermediul său avem acces într-o lume în care scriitorul a trăit cu adevărat şi despre care vorbeşte din cea mai directă experienţă. De pildă, chiar în debutul romanului, Ivan Petrovici visează la o cameră mare în care să poată lucra pentru că „într-o încăpere prea strâmtă până şi gândurile ţi le simţi înghesuite”[696]. Ca în dorinţa de a compensa lipsa spaţiului propice creaţiei, realitate atât de aspru resimţită de Dostoievski, pe toată perioada în care a stat închis sau la muncă silnică, se evocă şi spiritul creator care este neobosit în lucru, chiar dacă trebuie să se adapteze. Vorbind despre scrierile lui, Vanea se identifică tot mai mult cu scriitorul, iar ceea ce este acoperit în misterul neînţelegerii găseşte răspuns în suprapunerea biografiei peste acţiunea romanului: „...nu ştiu de ce, dar mi-a fost mult mai drag să le gândesc, închipuindu-mi cum le voi scrie, decât să le aştern pe hârtie; şi nu din lene, vă asigur. Atunci de ce oare?”[697].

În cel de-al doilea volum al *Dicţionarului personajelor lui Dostoievski*, Valeriu Cristea analizează eroii romanelor mai puţin cunoscute şi identifică în protagonistul narator Vanea un „personaj autobiografic”[698], prin care experienţa literară a

[696] *Ibidem*, p. 7.
[697] *Ibidem*.
[698] Valeriu Cristea, *Dicţionarul pesonajelor lui Dostoievski*, volumul 2, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1995, p. 131.

scriitorului devine sursă directă pentru literatură, aproape în sens terapeutic, asemeni unei spovedanii. Cercetătorul observă că romanul cu care debutează Ivan Petrovici, în lumea ficţională a textului, seamănă izbitor cu un alt roman dostoievskian, *Oameni sărmani*, din debutul literar al scriitorului rus, iar succesul lui Vanea, urmat aproape imediat de un declin şi de dispariţia din cercurile literare, urmăreşte aceeaşi traiectorie a creatorului său.

Atitudinea deschisă şi de martiriu, pe care scriitorul şi-o asumă imediat după eliberare, luând asupra sa o seamă de credite pe care le avea fratele său, Mihail, motiv care atârnă şi mai mult într-o balanţă şi aşa supusă unui echilibru emoţional fragil, este proiectată în comportamentul pe care noi l-am numit *yo-yo*, tip minge, unde Vanea este folosit de toţi ceilalţi în interese egoiste. „Deşi toată lumea observă ce rău se simte şi arată (şi i-o spune în faţă), cu toţii îl solicită până la epuizare «trag» de el în toate părţile fără milă”[699], observă Valeriu Cristea, fără a lega totuşi martiriul eroului de cel al omului proaspăt revenit între cei liberi, gata la cele mai mari sacrificii din dragoste pentru ceilalţi. Vanea „are grijă de toţi”[700], mai puţin de el, ceea ce îl face pe cercetătorul român să observe în formă embrionară o trăsătură comună multora dintre personajele operelor scriitorului rus unde inima altruistă îndeamnă mereu la sacrificiu în beneficiul celorlalţi.

Profunzimea psihologiei „inimii de aur” este completată prin tragicul inutilităţii gestului. În cele din urmă, moartea rămâne indiferentă la binele şi speranţele celorlalţi, iar iubirea şi instinctualitatea ei nu ţin seama de nici o voce, nici de cea a raţiunii, nici de cea a celor care se sacrifică pentru ca ea să se poată consuma. Atins de o boală care devine cronică şi pe care este nevoit să o poarte toată viaţa, în ciuda vârstei care sugerează tinereţe şi vitalitate, Vanea face eforturi care se dovedesc în final inutile, în planul manifest al textului. Ceea ce înseamnă destul de puţin pentru economia literaturii dostoievskiene, centrată pe semnificaţii şi pe o misiune de a construi tipologii umane care, prin puterea exemplului, să formuleze mesaje creştine, prin propovăduirea iubirii aproapelui şi a sacrificiului de sine.

Alegem, aşadar, să-l vedem pe scriitor în spatele fiecărui fragment, cum ar fi şi cel în care Ivan Petrovici vorbeşte despre

[699] *Ibidem*, p. 133.
[700] *Ibidem*, p. 134.

destinul său literar şi despre metoda sa de lucru. Îndepărtat de ceea ce Dostoievski a simţit a fi menirea sa, scrisul, primul roman în care se aventurează după eliberare, respiră setea celui care nu şi-a putut face auzită vocea în ciuda chemării resimţite: „...scrisul m-ar calma, mi-ar răcori capul înfierbântat, mi-ar trezi vechile deprinderi literare, mi-ar reînvia amintirile şi bolnăvicioasele visări în întruchipare vie, într-o îndeletnicire plăsmuitoare..."[701]. În sine o asemenea concepţie privind procesul travaliului creator întăreşte ipoteza influenţei pulsiunii de moarte asupra creaţiei lui Dostoievski pe care am formulat-o. Elementul cathartic din creaţie cere incursiunea artistului în toate zonele încărcate de morbiditate, astfel încât consumatorul să poată exersa, într-o siguranţă parţială, întregul spectru de emoţii facilitatoare identificării şi purificării. Aici, în registrul simbolic, adresat inconştientului, literatura lui Dostoievski îşi arată nu numai puterea sa, ci şi adevărata ei natură!

A intrat cumva în folclor, sau chiar în mitologia care a completat viaţa scriitorului, teama pe care ar fi avut-o tânărul Fiodor Mihailovici, copil fiind, înainte de a se culca, şi frica de-o moarte subită. Lăsa bilete în care anunţa că există posibilitatea ca el să fi căzut într-un somn atât de adânc, încât nu trebuie să-l îngroape mai devreme de trei zile. Deducem de aici, considerând şi informaţia, vehiculată de unii dintre criticii menţionaţi deja, în legătură cu adevărul biografiei scriitorului, şi anume, că ar fi existat o formă de angoasă în faţa apropierii nopţii care, în operă, devine un motiv obsedant. Nu doar eroul-narator este sub influenţa întunericului care, pe măsură ce se apropie, proiectează cele mai sumbre umbre peste protagonişti. Întunericul nopţii, în opera autorului rus, facilitează manifestarea tuturor impulsurilor care există într-o formă latentă pe durata zilei, suprimate de presiuni şi de convenţii sociale. Visul, la care literatura lui face adesea referire, utilizat şi ca obiect de introspecţie şi analiză, reprezintă cea mai potrivită sugestie care arată supremaţia nopţii în poetica scriiturii lui Dostoievski. După cum am arătat mai sus, Vanea, asistând la moartea bătrânului, are senzaţia că trăieşte într-un vis, iar la final, Nataşa, copleşită de răsturnări de evenimente mai degrabă senzaţionale, se raportează la realitatea diurnă ca la una onirică: „ – Vanea, spuse ea, Vanea, spune-mi, n-a fost decât un vis, nu-i aşa?"[702].

[701] F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 3, *Umiliţi şi obidiţi*, p. 19.
[702] *Ibidem*, p. 395.

Mai mult, să nu uităm că şi Goliadkin intră în aceeaşi categorie, generoasă în opera lui Dostoievski, unde diferenţa dintre starea de veghe şi cea onirică este separată de o peliculă cât se poate de transparentă, după cum o arată şi deschiderea romanului *Dublul*: „nu e sigur dacă este treaz sau mai doarme încă, dacă e înconjurat de o lume reală, sau rătăceşte în sfera plăsmuirilor încâlcite ale unor vise”[703]. La fel, în *Eternul soţ*, avem de-a face cu aceeaşi influenţă a imaginarului supus regimului nocturn în care angoasele şi visele se întrepătrund într-o realitate care combină fantasticul cu realismul.

După cum am menţionat, regimul nocturn încărcat de anxietate reprezintă nu doar o manifestare thanatică în care se ascund crizele pe care le-a suportat, încă de tânăr, scriitorul, ci şi una care devine metaforă obsedantă şi, pentru a rămâne fideli terminologiei lui Charles Mauron, marcă a întregii opere. Bătrânul Ihmenev din *Umiliţi şi obidiţi*, tatăl care-şi respinge fiica, pentru o relaţie sentimentală cu care nu poate fi de acord şi care suferă în fiecare pagină a romanului pentru indiferenţa cu care este tratat, dovedeşte o sensibilitate specială mai cu seamă în apropierea nopţii: „...stările acestea de îndoială şi de reflecţii sceptice îl cuprindeau de cele mai multe ori pe înserat [...]. Către seară bătrânul nostru devenea întotdeauna extrem de nervos, sensibil şi neîncrezător”[704].

O senzaţie similară încearcă şi Ivan Petrovici, doar că anxietatea lui este generalizată şi indiferentă la ciclurile zilnice ale timpului. „Paralelismul cu autorul”, afirmă Cristea „mai poate fi constatat citind fişa medicală a personajului”[705] şi asta pentru că suferinţele fizice sau frământările psihice ale scriitorului se reflectă cu fidelitate în cele ale eroului-narator. Ivan Petrovici descrie o „teamă mistică”, imposibil de asociat unui context concret şi, prin urmare, fără un obiect declanşator, ceea ce sugerează o suferinţă alimentată de inconştient şi de un episod care a rămas în afara propriei sale înţelegeri. Spaimele trăite cu intensitate de copilul Fiodor Mihailovici pot fi plasate într-o relaţie directă cu cele descrise de Vanea, ele fiind resimţite de către personaj în *nopţile* de după momentul în care s-a îmbolnăvit: „era o senzaţie de teamă, cea mai cumplită şi chinuitoare teamă de ceva ce n-aş putea să definesc, ceva de neînţeles şi care nu

[703] F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 1, *Dublul*, p. 155.
[704] F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 3, *Umiliţi şi obidiţi*, p. 33.
[705] Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 133.

se află în rânduiala lucrurilor, dar care, negreşit, ar putea să se adeverească în orice clipă, devenind realitate..."[706]. Ca şi cum naratorul recunoaşte că există ceva în afara conştiinţei sale, dar care îl priveşte în mod intim, chiar dacă nu îi este la îndemână.

Astfel, el numeşte starea de spaimă, care lasă raţiunea inutilă, „dedublare"[707], iar singura ei trăsătură concretă este o aşteptare plină de spaimă. Ivan Petrovici îi găseşte totuşi o analogie, dar în registrul altor sentimente umane, când afirmă că „e senzaţia pe care o încearcă cei ce se tem de morţi"[708], şi stabileşte, în acest mod, o direcţie fertilă spre înţelegerea trăirii sale. Avem toate elementele specifice unui vis, de la noapte, la senzaţia de spaimă încercată adesea de toată lumea în vise faţă de un pericol imposibil de identificat. Inclusiv elementul liberei asociaţii a „visătorului" se încadrează perfect în descrierile teoretice ale psihanalizei, care au fost, evident, inexistente la vremea în care Dostoievski îşi scria opera.

Cea mai mare parte a interpretării visului şi chiar sensul lui se află la visător, formulează mai târziu psihanaliza freudiană, iar asocierea liberă în căutarea sensurilor ascunse ale simbolurilor şi viselor s-a dovedit deosebit de utilă în sondarea inconştientului. Nu trebuie să facem apel la psihanaliză pentru a suprapune episodul transportului prizonierilor, al încolonării lângă eşafod, al condamnării la moarte şi al aşteptării execuţiei proprii peste aşteptarea „în incertitudine şi neputinţa de a sesiza natura primejdiei"[709] în care se află. Să nu uităm un alt amănunt important al biografiei scriitorului rus, pus în valoare, la noi, cel mai bine de Tudor Vianu! Oricât de nedreaptă şi monstruoasă a fost pedeapsa şi batjocura torturii psihice, „Dostoievski nu se comportă niciodată ca un martir, primeşte pedeapsa ce i-a fost impusă şi pare a recunoaşte legitimitatea ei"[710]. După cum am afirmat mai sus, dincolo de valoarea creştină a comportamentului de a-şi asuma să poarte orice cruce în viaţă, există şi o latură psihologică esenţială, *culpabilitatea inconştientă*, în toate cazurile unde suferinţa este primită fără proteste. Iar asocierea cu frica de morţi ne duce puţin mai aproape de natura relaţiei care a existat între scriitor şi tatăl său.

---

[706] F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 3, *Umiliţi şi obidiţi*, p. 62.
[707] *Ibidem*.
[708] *Ibidem*, p. 63.
[709] *Ibidem*.
[710] Acad. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 17.

O altă metaforă, la care scriitura lui Dostoievski apelează adesea, este cea a *uşilor care provoacă o stare de blocaj.* În lipsa unor cuvinte mai bune considerăm că cel mai eficient este să descriem întocmai care este scopul uşilor în literatura lui Dostoievski. Astfel, aşa cum arată *Enciclopedia* lui Evseev şi o lungă reprezentare mitologică, uşa sau poarta apar ca simboluri în toate momentele cheie din viaţa omului şi, în special, în cele de trecere[711]. Literatura de început a scriitorului rus se află sub evidenta influenţă a simbolului care, de cele mai multe ori, pune eroii în ipostaze dificile, de a alege sau de a renunţa la deciziile aparent asumate. În acest sens, în *Eternul soţ*, Velceaninov visează obsesiv o uşă prin care foarte mulţi oameni se pregătesc să-l judece, Goliadkin, în *Dublul*, nu se poate hotărî dacă să sune la uşă, să se întoarcă sau să dea buzna pur şi simplu, iar în *Umiliţi şi obidiţi* simbolul uşii scoate la suprafaţă aceeaşi obsesivă nehotărâre pe care, se pare, trebuie să o arate acolo unde ea există: „...de zece ori încercasem să mă apropii de uşa lor şi tot de atâtea ori mă întorsesem înapoi, fără a mă hotărî să bat”[712].

Aşadar, vom observa că uşa declanşează la eroii lui Dostoievski, prin semnificaţiile ei de trecere a mai mult decât a unui prag, o natură de care încă nu sunt conştienţi sau o situaţie conflictuală insuficient asumată şi încă nerezolvată. În orice caz, adevărul este cel care se manifestă chiar în momentul când protagoniştii se apropie de poarta care le-ar permite fie să intre fie, poate mai degrabă, să renunţe. Nehotărârea patologică a personajelor dostoievskiene este una care le solicită, fiind provocată de un zbucium permanent, după cum indivizii pendulează între două instincte fundamentale: să intre sau să rămână afară.

În această metaforă îşi găseşte şi Kafka sursa de inspiraţie pentru una dintre cele mai strălucite povestiri, sau, mai degrabă, pilde – *În faţa legii*. Scriitorul de origine cehă, puternic influenţat de literatura lui Dostoievski, vede în nehotărârea eroilor o cale sigură de a eşua, construindu-şi propriul lor destin. Ajuns aproape de moarte, după cum arată povestirea, omul nu mai are puterea de a intra pe poarta în faţa căreia a aşteptat toată viaţa să fie invitat sau primit dincolo de ea. Prin urmare, păzitorul, care a asistat pasiv la zbuciumul şi la incapacitatea de

[711] Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 490.
[712] F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 3, *Umiliţi şi obidiţi*, p. 40.

a se hotărî pentru intrare sau pentru întors din drum, îi adresează ultimele cuvinte: „«Pe aici nu putea obţine să intre nimeni altul, întrucât intrarea asta ţi-era hărăzită doar ţie. Acum mă duc s-o închid».”[713]

Uşa ca arhetip poate fi privită şi ca singura cale de acces spre obiectul iubirii, la Dostoievski, sau, uneori, spre judecata faţă de care indivizii trebuie să se supună. Nehotărârea maschează o psihologie care, în ciuda dovezilor de frământare şi de chin, urmăreşte în maniera cea mai egoistă, inconştientă, calea care poate aduce cele mai multe beneficii. Cu toţii ezită, iar ezitarea în faţa uşilor atât de importante, spune totul despre ei, chiar dacă totuşi, în cele din urmă, se hotărăsc să intre. Dincolo de uşi, în literatura lui Dostoievski, nu se află nici o salvare şi nici un catharsis rezervat eroilor, ci alte chinuri morale şi aceeaşi nehotărâre care cântăreşte încă decizia de a fi intrat. Putem vorbi despre existenţa unui plan care propune o sincronizare a personajelor cu universul şi lumea celorlalţi, printre care trebuie să trăiască, la fel cum, atunci când este necesar să intre, protagoniştii ezită şi duc cu ei ezitarea pretutindeni, iar când ar fi mai bine pentru ei să rămână afară, se hazardează în eforturi uriaşe de hotărâre şi intră, doar pentru a deveni ţinta tuturor celor din încăpere.

Imaginarul dostoievskian este aglomerat de simboluri care plătesc tribut lui Thanatos. Dar printre aceste simboluri, trebuie să amintim, există şi unul care, prin natura lui atemporală, nesupusă regulilor sociale şi indiferent faţă de alte doleanţe în afara celor personale, frapează de fiecare dată. Acest simbol este reprezentat de *imaginea bărbatului copil*.

Evident, latura erotică regeneratoare şi specifică legendei lui Oedip face parte din structura psihologică a bărbatului infantil, dar în acest caz nu putem ignora filosofia care se ascunde în interiorul celui care îşi doreşte, cu pasiunea unui copil, ceea ce vede sau crede că iubeşte, pe moment, cel mai mult. Bărbaţii lumii lui Dostoievski sunt animaţi de cea mai primară pulsiune a vieţii, un Eros care se ascunde de complicaţii şi care-şi doreşte egoist, cu toate că doar arareori şi obţine, iubirea doar pentru el.

Astfel, în comparaţie cu maturitatea şi martiriul iubirii feminine, se poate remarca şi fragilitatea Erosului masculin în

[713] Franz Kafka, *Verdictul şi alte povestiri*, În româneşte de Mihai Isbăşescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 126.

opera lui Dostoievski, iar scriitorul se foloseşte de figurile feminine, atât de puternice în toată literatura universală, pentru a face demonstraţii de anatomie în privinţa felului în care iubesc cele două genuri. *Umiliţi şi obidiţi* este un prim laborator în care se lucrează deschis, ca la început, uneori prea transparent şi fără grijă faţă de sensurile latente, deseori ignorate. Cu toate că povestea de iubire neîmplinită dintre Vanea şi Nataşa, alături de care creşte protagonistul-narator, poate fi interesantă, femeia, alegând pe un altul, fiul prinţului Valkovski, Alioşa, oferă un teren cu mult mai fertil demersului literar propus de scriitor. Avem de-a face cu un personaj de care scriitorul se foloseşte aproape în scop didactic, ca de o curiozitate a naturii pe care o descrie în toată ciudăţenia ei comportamentală. Dar, înainte să facem cunoştinţă, în mod direct, cu fiul prinţului Valkovski, Alexei Petrovici, sau Alioşa, este descris de cea care îl iubeşte ca o martiră, cu conştiinţa că dragostea ei nu are un echivalent în cel pe care îl adoră. Totul la Alioşa este diferit, atât ca om la modul general, cât şi ca tânăr bărbat. Nataşa se asigură că aspectul este foarte clar când îi interzice lui Vanea să-l judece ca pe oricare altul: „Că doar el nu-i ca alţii, ca mine, ori ca tine, de pildă. E încă un copil, a fost crescut altfel decât noi”[714]. Şi totuşi nu educaţia este cea care îi oferă lui Alioşa statutul unic între ceilalţi protagonişti, după cum am putea fi tentaţi să credem exclusiv în sensul manifest al cuvintelor Nataşei. Fiind fiul lui Piotr Alexandrovici Valkovski, se cuvine să arătăm în ce fel unicitatea şi candoarea lui Alioşa nu i se pot datora tatălui.

În acest sens, Valeriu Cristea a remarcat pe bună dreptate, în ghidul său caracteriologic pentru opera lui Dostoievski, că prinţul Valkovski, tatăl, este un adevărat „tip” în literatura rusă, deschizând „seria demonilor”[715] umani. Nimic din bunătatea şi deschiderea fiului nu poate avea rădăcina în ideologia unui tată care îşi părăseşte soţia pe patul de moarte (mama lui Alioşa), pentru a căuta o situaţie materială şi socială mai bună în altă parte. Cu o istorie tenebroasă, prinţul se împrieteneşte cu Ihmenev şi îl face administratorul unei moşii impresionante, doar pentru a-l da în judecată şi a-l ruina financiar şi social pentru motive superficiale sau chiar false. Prototip al manipulatorului, Valkovski urmăreşte să-l despartă cu

[714] F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 3, *Umiliţi şi obidiţi*, p. 49.
[715] Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 394.

orice preţ pe fiul său de Nataşa pentru a-l orienta spre Katia, o fată cu o condiţie materială mult mai bună. În foarte puţine situaţii îşi arată adevărata natură, dar atunci când o face scriitorul are grijă ca simbolurile thanatice să însoţească libera exprimare a prinţului atât de apreciat de înalta societate. Căutând drumul spre apartamentul Nataşei, pe întuneric, Valkovski, urcând anevoios scările, este surprins înjurând birjăreşte şi comportându-se ca orice alt individ din pătura de jos, muncitoare.

Ca urmare, afirmaţia că „a fost crescut altfel decât noi" nu se poate referi nici la faptul că Alioşa a fost, la un moment dat, în copilărie, pus în grija familiei Ihmenev, care a crescut-o pe Nataşa, dar şi pe Vanea, copil orfan. Bunătatea şi căldura bătrânilor Ihmenevi este, fără îndoială, contagioasă, dar ceea ce îl face unic pe Alioşa lipseşte cu desăvârşire la ceilalţi doi adulţi care au crescut în proximitatea acestei familii. Un tip instinctual prin desăvârşire, Alioşa, la cei douăzeci şi doi de ani, se comportă ca un copil încă în toate situaţiile sociale, inclusiv în cele romantice. Neatenţia sau, mai degrabă, atenţia asupra celui mai nou şi mai ascuţit stimul, egoismul nevinovat şi capacitatea de a greşi, fără a fi însă şi vinovat de ceva, reprezintă fără îndoială o serie de repere unice în literatura universală şi pe care scriitorul le va relua în construcţia lui Mîşkin, din *Idiotul*. Fără să-şi propună aceasta, după cum observa şi Cristea în *Dicţionarul personajelor lui Dostoievski*, tânărul încurcă planurile tuturor celor cu care interacţionează[716]. În primul rând, Nataşa este cea care suferă cel mai mult, în urma unei inconstanţe a iubirii manifeste arătate de Alioşa, pentru ca, în final, să fie de-a dreptul părăsită pentru Katia. În al doilea rând, Vanea, îndrăgostit de Nataşa, trebuie să suporte cu stoicism şi, mai mult, să devină confidentul iubirii celor doi, iar prinţul Valkovski, în cele din urmă, se vede forţat să apeleze la toate trucurile machiavelice posibile pentru a-şi reorienta fiul spre o direcţie sentimentală mai profitabilă. În acest cadru comportamental, vom observa că „principala trăsătură a personajului o constituie *sensibilitatea*, care-l face extrem de receptiv şi îl expune celor mai variate influenţe"[717], după cum scrie cercetătorul român şi doar descrierea Nataşei arată unicitatea tânărului bărbat: „Cea dintâi

[716] *Ibidem*, p. 392.
[717] *Ibidem*.

impresie, cea dintâi înrâurire străină poate să-l facă să uite toate jurămintele făcute cu câteva clipe înainte şi să-l îndepărteze de tot ce-i păruse nepreţuit până atunci [...]. Acum se jură în faţa ta, şi în aceeaşi zi, cu tot atâta sinceritate, se dăruie altei inimi şi altor pasiuni; ba chiar vine singur să ţi-o spună [...]. *Aşa mă va uita şi pe mine, dacă nu voi căuta să fiu mereu lângă dânsul*"[718].

Neajutorarea unui copil, care trebuie învăţat şi ghidat spre cele mai ziditoare experienţe pentru el, îşi găseşte o manifestare metaforică în viaţa personajului Alioşa Valkovski. Iubirea celor doi, cu toate aspectele ei tinereşti, nu ne este descrisă sub nici o formă trupească. Scriitorul arată aici o atenţie deosebită, militând împotriva oricărei sugestii care ar trimite literatura sa în cea mai simplă formă de receptare, prin instinctualitatea erotică, dar şi construind o relaţie care nu se aseamănă cu nimic din ce am putea întâlni în literatură. Există suferinţa, intensitatea aşteptării, descărcarea epuizantă a reîntâlnirii, dar şi sugestii oedipale care arată că între Nataşa şi Alioşa există o relaţie de iubire care împrumută, evident, din trăsăturile morale ale celor implicaţi în ea.

Mai mult, „Alioşa e *omul de sticlă* dostoievskian"[719], aşa cum consideră Valeriu Cristea, tocmai pentru că este folosit de scriitor ca exemplu inedit, de pus într-o vitrină cu caractere umane speciale, incapabil să mintă şi cu o structură sufletească largă în care nu există loc pentru altceva decât pentru sinceritate. Se confesează Nataşei, lui Vanea, pe care îl stimează şi îl iubeşte aproape ca pe un frate, dar caută şi apropierea şi dragostea părintelui său, prinţul Valkovski, la a cărui manevre rămâne indiferent. Alioşa are ceva din figura mitică a unui *trickster*, şi chiar dacă autorul *Dicţionarului personajelor lui Dostoievski* nu menţionează asta, o sugerează când afirmă că eroul este „naiv ca Mîşkin şi tot ca el un «redus» (după cum îl consideră uneori lumea pe Alioşa, care, deşi fără «prea multă minte», se dovedeşte câteodată de o surprinzătoare perspicacitate)..."[720]. Ciudăţenia comportamentului tânărului bărbat îşi păstrează prospeţimea atât în realitate, cât şi în opera şi în universul ficţional, unde simţim că avem de-a face cu umbra unui don Quijote, infantil şi animat de cele mai sincere trăiri,

[718] F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 49.
[719] Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 393.
[720] *Ibidem*.

înţelese doar de el, întotdeauna gata să încurce treburile unor călători care trăiesc într-o realitate diferită de a cavalerului doar prin faptul că un număr majoritar de oameni o împărtăşesc. După cum cavalerul este considerat nebun de toţi cei pe care îi întâlneşte, Alioşa primeşte un tratament discriminator, similar, ceea ce duce textul în direcţia didactică socială a temei *alterităţii*.

Am afirmat, până aici, că Erosul care leagă pe Nataşa de Alioşa nu este inedit doar prin unicitatea psihologică a tânărului bărbat, ci şi prin particularităţile iubirii pe care o poartă femeia. Vanea este mingea de care se folosesc toate personajele romanului pentru a-şi face cunoscute gândurile, iar în acest caz nu se face excepţie. Vanea nu înţelege ceea ce îi leagă pe cei doi îndrăgostiţi, iar aceasta determină o serie de lămuriri importante din partea Nataşei, care alcătuiesc o pagină de o profunzime psihologică rară. „Văd bine că mi-am pierdut minţile şi că nu-l iubesc aşa cum ar trebui să fie dragostea", afirmă femeia, care se aşteaptă ca răspuns al acestei iubiri altfel doar „la suferinţe fără sfârşit"[721]. Martiriul pe care femeia şi-l asumă poartă cu sine, ca orice martiriu, o urmă de masochism prin care opera lui Dostoievski arată, pentru prima dată aici, o temă fundamentală a operei de viitor – suferinţa filtrează orice trăire, inclusiv felul în care fericirea este percepută: „ce-aş putea face când până şi durerea pe care mi-o pricinuieşte e o adevărată fericire pentru mine?"[722].

Fericită cu rolul de sclavă sau de roabă, Nataşa este gata să accepte orice compromis şi orice situaţie, oricât de umilitoare ar părea, „să mă cheme, să mă fluiere ca pe un căţeluş, m-aş învârteji să-l urmez..."[723], ceea ce-l face pe Valeriu Cristea să observe evidenta suferinţă ostentativ asumată în numele unei iubiri neobişnuite. Nu suntem primii, din păcate, care să fi observat că între Nataşa şi Alioşa există o relaţie care ar caracteriza mai degrabă legătura mamei şi a fiului. Iar, pe de altă parte, după cum susţine şi cercetătorul român, chiar textul oferă în mod gratuit, din nefericire, cheia în care trebuie percepută iubirea: „...am ajuns la concluzia că nu l-am iubit niciodată ca pe un egal, aşa cum în mod obişnuit iubeşte femeia pe bărbat. Ci l-am iubit ca... aproape ca o mamă"[724].

[721] F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 51.
[722] *Ibidem*.
[723] *Ibidem*.
[724] *Ibidem*, p. 338.

Astfel, vom sublinia şi noi că „sentimentul matern”[725] completează datele unei tipologii pe care scriitorul a cunoscut-o cel mai bine poate şi de care s-a despărţit prematur, copil fiind. Doar iubirea maternă ar putea trece peste atâtea diferenţe sau provocări care pot lesne poza în dovezi de trădare. Şi doar în faţa iubirii materne un bărbat ar recunoaşte fără frica judecăţii sociale, atât de aspre, greşelile şi propriile slăbiciuni. Ceea ce face iubirea Nataşei bizară, devine natural atunci când spectrul matern se conturează în roman, sau, după cum observa şi Valeriu Cristea, sacrificiile acceptării să locuiască într-un loc suspect, întunecos, lăsată singură cu zilele, aşteptând, alcătuiesc mai mult imaginea mamei decât pe cea a iubitei. Până şi despărţirea celor doi stă sub semnul grijii materne pe care o arată Nataşa în faţa bărbatului-copil: „ca acesta să nu sufere, ruptura este regizată ca o simplă despărţire temporară”[726].

Ar fi o pistă falsă, inutilă, să urmărim mai mult natura relaţiei dintre cei doi şi, la fel, să demonstrăm că Alioşa a împărtăşit acelaşi registru al erosului cast. Miza cu adevărat dificilă stă în alegerea Nataşei pentru un asemenea tip de iubire, pentru că vedem aici o alegere pe care nu ar fi făcut-o în alte circumstanţe. Cuvintele femeii demonstrează că scriitorul a înţeles, cu mult înaintea psihanalizei, că iubirea este determinată de o serie de şabloane mentale prin care indivizii, bărbaţi şi femei, trec partenerii pentru a vedea în ce măsură se potrivesc proiecţiilor proprii. Iată câtă psihanaliză există în personajul feminin: „...mi se pare chiar că nu există pe lume o dragoste în care amândoi să se iubească de la egal la egal...”[727]! Dacă dragostea de la egal la egal este specifică celor două sexe, diferenţa de nivel sugerează că imaginile materne şi paterne influenţează în mod direct alegerea obiectului de investiţie libidinală.

Ajungem, astfel, la o teză formulată, mai târziu, de către Freud, prin care susţinea, oarecum mai simplu, că femeile şi bărbaţii caută parteneri de viaţă care ascund trăsături cu ajutorul cărora îşi recunosc parţial părinţii de sex opus. Imaginarul dostoievskian se vede captiv într-o metaforă care a stat prea mult timp în fază latentă, neexprimată în toţi anii cât a rămas departe de scrisul constant. Arhetipul matern îşi face loc forţat în roman

[725] Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 129.
[726] *Ibidem.*
[727] F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 338.

şi el este cel care nu permite o interacţiune propriu-zisă între cei doi, după cum tot arhetipul matern se ascunde şi în plăpânda Elena, sau Nelli, a cărui bunic moare la începutul romanului în compania lui Ivan Petrovici. În sine, faptul că Vanea alege să locuiască în apartamentul acestui bătrân, pe care l-a urmărit şi care se stinge din viaţă, sugerează o substituire de roluri, astfel încât Nelli îl găseşte pe el în locul bunicului care mai avea grijă de ea. În cele din urmă, şi moartea fetei, a cărei complexitate psihologică o întrece pe cea a Nataşei, face din copil un recipient pentru arhetipul matern la care scriitorul revine obsesiv.

O contribuţie interesantă aduce aici, pe marginea temei copilăriei, tot Valeriu Cristea, în amplul eseu critic *Tânărul Dostoievski*, unde recunoaşte acelaşi „interes pentru tema copilăriei şi a copiilor, care străbate ca un fir roşu întreaga operă a scriitorului [şi care] este strâns legat de caracterul întregii creaţii dostoievskiene, de mesajul ei. Suferinţele copilului explică dedublarea omului matur. Precocitatea celui dintâi contribuie la dezvoltarea conştiinţei de sine a celuilalt”[728]. Am adăuga aici, pe lângă interesul pentru universul copilăriei şi cel pentru suferinţa animalelor în care, scriitorul rus pare să exceleze prin câteva exemple de o brutalitate şi de o cruzime gratuite, marcând, în acest mod, pentru totdeauna literatura universală.

Copilăria este pentru Dostoievski o aparenţă, un prilej ce permite manifestarea unor energii care sunt dedicate exclusiv vieţii, unui Eros debordant, dar care, în mod tragic, sfârşesc de cele mai multe ori în moarte. Scopul cathartic al scriiturii este împlinit aici prin intermediul pulsiunii de moarte, prin repetiţia sub formă încifrată, metaforică, a experienţelor care l-au pus pe creator atât de aproape de suferinţă, sub toate formele ei.

Alioşa este cel mai bun exemplu care demonstrează că în spatele atitudinii sale puerile se ascunde, de fapt, o filosofie de viaţă care este judecată, ca şi în cazul cavalerului lui Cervantes, mai ales prin necunoaşterea ei. Lipsa unor competenţe sau a unor însuşiri necesare adulţilor pentru o integrare în grup nu îl face pe erou decât să fie şi mai atractiv, pentru Nataşa, dar şi pentru ceilalţi care se simt atraşi de unicitatea caracterului său. Nu se pricepea să se descurce în viaţă şi, după cum arată scriitorul, „cred că nici la patruzeci de ani n-ar fi ajuns să înveţe

[728] Valeriu Cristea, *Tânărul Dostoievski*, p. 58.

din viaţă ceva"[729]. Ceea ce reprezintă Alioşa şi toate personajele cu trăsături infantile care locuiesc în pielea adulţilor din opera dostoievskiană, se arată ca blestem şi binecuvântare în acelaşi timp, prin atracţia resimţită de interlocutori faţă de firea deschisă a tânărului, dar şi prin judecata lor aspră faţă de tot ce înseamnă alteritate. Astfel, naratorul valorizează negativ, cu subtilitate, tinereţea veşnică a eroului atunci când concluzionează că „oameni ca el sunt osândiţi parcă să rămână de-a pururi nişte nevârstnici"[730], dar arată, în acelaşi timp, un magnetism atât de specific copiilor. Se întăreşte în text, la intervale diferite de timp, atitudinea maternă pe care Nataşa o are faţă de cel care ar trebui să-i fie sau chiar este, dar într-un fel special, iubitul ei.

De pildă, în faţa demonstraţiilor de dragoste ale lui Alioşa şi asistând la discursul său care nu ascunde nimic în mod voluntar şi nu urmăreşte alte scopuri decât de a transmite un mesaj, Nataşa „îl asculta cu un zâmbet trist şi în acelaşi timp părea să-l admire, aşa cum admiri un copil drăgălaş şi zburdalnic..."[731]. Tânărul devine un arhetip al nevinovăţiei, similar unei figuri sfinte, indiferent de ceea ce se întâmplă sau de natura conflictelor în care este angrenat. După cum un copil nu poate fi tras la răspundere, Alioşa arată că în structura sa încă nu s-au cristalizat conceptele fundamentale, ziditoare şi necesare ale personalităţii viitorului adult. Binele şi răul nu doar că nu există, pentru personajul proiectat/ plăsmuit de scriitor! El trăieşte într-o lume similară cu a lui don Quijote pentru că se orientează după o busolă pe care nu o mai are nimeni altcineva. Viaţa fiului lui Valkovski este dedicată unui Eros care îi permite orice manifestare, cu o libertate care este justificată şi iertată de ceilalţi apropiaţi, mai puţin de tatăl său, tocmai prin ea însăşi şi prin exemplul oferit. Naratorul înţelege că în rivalul său, cel pe care Nataşa îl alege, nu există nici o vină deoarece el trăieşte în afara posibilităţii de a păcătui sau greşi faţă de cineva, după cum o şi afirmă când spune că „Alioşa era cu totul nevinovat. De altfel, cum şi când s-ar fi putut face vinovat acest *nevinovat*?"[732].

Prin urmare, Dostoievski face anatomia unui personaj deosebit, care îi marchează întreaga operă şi, prin intermediul relaţiei cu tatăl său, opusul sau anti-eroul. Tot ceea ce prinţul

[729] F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 54.
[730] *Ibidem*.
[731] *Ibidem*, p. 56.
[732] *Ibidem*, p. 204.

Valkovski este pare să fi trecut pe lângă caracterul lui Alioşa, şi invers. Acolo unde bărbatul-copil ar fi trebuit să găsească mai multă empatie şi acceptare pentru ceea ce este, nu găseşte decât dispreţ şi dezamăgire manifestată deschis şi public. Un raport firesc dacă avem în vedere că tânărul reprezintă pulsiunea vieţii, un Eros în care totul este şi îi este acceptat pentru că reprezintă un generator de viaţă, pe când prinţul, manipulatorul intrigant, obsedat de statutul său social, devine o figură a lui Thanatos prin indiferenţa în faţa femeilor pe care le abandonează în faţa morţii şi a copiilor pe care, pur şi simplu, îi tratează în aceeaşi manieră, abandonându-i. Imaginea sincerităţii fiului şi a bunătăţii lui, filtrată şi intermediată de tată, devine în ochii lumii, o imagine a naivităţii ridicole, după cum observă şi personajul-narator, Vanea. Prinţul îl priveşte pe Alioşa „cu un zâmbet ironic şi triumfător, ca şi cum ar fi fost bucuros că fiul său se manifestă cu atâta neseriozitate şi e atât de ridicol”[733]. Paradoxul acestui tip de interacţiune în opera lui Dostoievski este că, de cele mai multe ori, din întâlnirea celor două pulsiuni, bătălia finală este câştigată mereu şi mereu de Thanatos. Şi aceasta pentru că eroii purtători ai lui Thanatos, criminalii, manipulatorii, mincinoşii, egoiştii chiar şi nehotărâţii trăiesc într-o lume coordonată de legi favorabile întoarcerilor dramatice şi acţiunilor ascunse. Copiii şi femeile fac parte din categoria opusă, unde Erosul acţionează cu supremaţie, neputând decât să asiste ca pasageri neimplicaţi în cursa în care cad de obicei.

Intuiţia lui Alioşa, despre care vorbea Valeriu Cristea, se face nu o singură dată simţită, în dialog cu tatăl său, dar aceasta nu aduce cu sine şi un deznodământ favorabil celor doi îndrăgostiţi. Din contra, chiar! Prinţul Valkovski obţine câştig de cauză în cele din urmă, indiferent de cât de bine pare să îi cunoască Alioşa planurile. Zbuciumul bărbatului-copil este surprins într-un fragment generos unde îl provoacă, fără violenţă, pe tatăl său. Lamentaţiile retorice ale fiului nu găsesc nici un ecou real la tată pentru că cei doi fac parte din lumi plăsmuite diferit. „De ce încă de mult mi se pare că tu mă priveşti cu duşmănie, că ai mereu faţă de mine o atitudine de un rece sarcasm [...]? De ce insinuezi continuu şi nu fără o anumită bucurie, că eu încă nu sunt decât un copil ridicol şi necopt pentru căsătorie; ba mai mult, te porţi ca şi când ai dori să mă ridiculizezi...?”[734].

[733] *Ibidem*, p. 207.
[734] *Ibidem*, p. 212.

Prin urmare, ceea ce la Dostoievski are să devină temă literară fundamentală, conflictul fiului cu tatăl, se manifestă în *Umiliţi şi obidiţi* sub formă simbolică, prin pasivitatea tânărului care ascunde doar psihologia unui copil. Alioşa vede felul în care propriul său tată îl valorizează negativ, dar este complet străin de ceea ce crede prinţul despre el. Copilăria sa este vizibilă ca un stigmat pentru toţi ceilalţi, mai puţin pentru el, iar egoismul lipsit de răutate, specific infantil, îl face nevinovat ca tipologie umană.

Relaţia spre care prinţul Valkovski încearcă să-l împingă, cu Katia, mai tânără şi mult mai bine plasată social în comparaţie cu Nataşa, se întăreşte cu fiecare întrevedere a lui Alioşa cu tânăra femeie. Accesul parţial în culisele emoţionale ale legăturii dintre cei doi ne este asigurat prin intermediul lui Vanea, care vede dincolo de îndoială că bărbatul-copil o iubeşte pe Nataşa, „poate chiar mai mult, mai chinuitor, cu remuşcări şi cu recunoştinţă”[735], dar în acelaşi timp sentimentele pentru Katia se fac simţite din ce în ce mai mult. *Egoismul*, despre care am spus că este atât de întâlnit la copii, are un caracter instinctual şi a fost analizat de majoritatea pedagogilor şi a specialiştilor în dezvoltarea umană. Cât despre fiul prinţului, el se manifestă sub dorinţa sinceră de a avea, după cum intuieşte bine şi Nataşa, tot ceea ce-i atrage atenţia. Gestul de a „întinde mâna” după orice îi atrage atenţia sau îi trezeşte curiozitatea şi dorinţa se manifestă într-o manieră aproape cinică la Alioşa care, în relaţiile sale, tratează femeile ca pe bunuri faţă de care se ataşează cu iubirea şi dedicarea intensă a unui copil pentru jocul nou descoperit.

Astfel, aşa cum un copil nu poate folosi raţiunea, pentru că ea încă se află în proces de cristalizare şi de formare, şi se conduce după principiul plăcerii şi cel al afecţiunii, Alioşa, în ciuda unei inteligenţe care îi permite să observe momentele în care devine ţinta ironiilor, după cum am mai arătat, nu se poate despărţi de latura afectivă prin care percepe şi se raportează la lume. Este şi motivul pentru care tatăl său, imagine dedicată morbidităţii umane şi celor mai ieftine idealuri, are în cele din urmă câştig de cauză în toate uneltirile sale. „Mi-a vorbit azi cu atâta bunătate şi prietenie, iar pe Nataşa mereu o lăuda, încât am rămas chiar surprins: după ce ea l-a jignit atât de grav, el s-o laude!”[736], susţine tânărul în faţa încercărilor celorlalţi de a-i

[735] *Ibidem*, p. 238.
[736] *Ibidem*, p. 264.

arăta adevărata natură a intenţiilor tatălui. „Tata însă n-are să mă ducă de nas, oricât ar vrea el, că nu mă las eu aşa cu una, cu două”[737], mai susţine acesta în mod admirabil şi cu o hotărâre care proiectează mai mult ceea ce şi-ar dori să fie, ca adult, decât ceea ce este în prezent. Alături de Nelli, nepoata bătrânului în a cărui casă se mută Vanea, Katia, tot o copilă, devine imaginea unei înţelepciuni care nu-şi are locul în mod obişnuit în trupurile copiilor. Ca un manifest ideologic, dragostea, în romanul lui Dostoievski, îi face pe eroi să nu judece manipularea sau, în general, atitudinea mascat agresivă a celorlalţi, aşa cum ar trebui, ceea ce le-ar permite să se şi protejeze împotriva ei. Întâlnirea dintre pulsiunea vieţii şi cea a morţii se face cu un Eros legat la ochi şi indiferent la orice altceva care nu presupune manifestarea şi capacitatea sa regenerativă.

Înţelepciunea bizară a copiilor, după cum am spus, cu prototipuri umane ca Nelli şi Katia, se poate manifesta atâta timp cât spectrul iubirii nu planează asupra ei. De pildă, în faţa discursului lui Alioşa, convins de dragostea părintească a tatălui, Katia, o „rivală” în cel mai sensibil şi creştin sens al cuvântului, pentru Nataşa, încearcă să-i arate bărbatului-copil adevărul: „Cu multă ardoare şi subtilitate Katia îi demonstră că Nataşa îl iubeşte nemărginit...”[738]. Ca de obicei, interpretul şi traducătorul care permite cititorilor accesul spre lumea semnificaţiilor textului, Ivan Petrovici, sau Vanea, este cel care facilitează înţelegerea tipologiei umane propuse. Profunzimea psihologică, demonstrată de unii copii în opera scriitorului rus, stă ca o mărturie pentru faptul că ei reprezintă mai mult decât simple personaje care să completeze o scenă. În copiii lui Dostoievski se încifrează un univers de suferinţă care i-a educat în spiritul înţelepciunii şi al capacităţii de a recunoaşte binele şi răul, chiar dacă nu pot şi reacţiona în faţa lor, de fiecare dată, atunci când sunt implicaţi. Ca urmare, Vanea o vede pe Katia, ca pe un „copil *convins*, cu principii bine conturate”[739], făcând parte, astfel, din categoria unor „copii *gânditori*”[740].

Doar prin intermediul pulsiunii vieţii putem înţelege cu adevărat rolul pe care îl joacă de cele mai multe ori copiii în opera lui Dostoievski şi, mai cu seamă, fetele. Katia şi Nelli

[737] *Ibidem*, p. 264-265.
[738] *Ibidem*, p. 265.
[739] *Ibidem*.
[740] *Ibidem*.

reprezintă două dintre figurile feminine puerile, pentru care vârsta nu reprezintă un obstacol în calea sentimentelor sau a judecăţilor mature. „Copiii gânditori" care populează întreaga creaţie, încă din prima parte a activităţii literare, sunt adesea privaţi de copilărie în sensul convenţional al perioadei care aminteşte de jocuri mai mult decât de suferinţe şi conflicte interioare.

Atât adulţii sunt afectaţi de o scindare a eului care urmăreşte să rezolve frustrări şi dorinţe inconştiente, dar presante, cât şi copiii, oglinzi ale lumii în care „personajele mari" trebuie să trăiască. Graţie acestui proces de scindare interioară, copiii seamănă, uneori, mai mult cu oamenii mari, aşa cum şi Vanea observă rezultatele acestei dedublări: „naivă, copil şi femeie rezonabilă..."[741].

Întreaga operă a scriitorului rus conţine fragmente de o intuiţie psihologică sau de procese interpersonale a căror profunzime a fost egalată doar prin cercetările psihanalizei. Cunoscător avizat al literaturii universale şi, în mod special, a celei dostoievskiene, Sigmund Freud a găsit, în literatură şi în tipologiile sale, adevărate studii de caz din care şi-a inspirat unele dintre cele mai importante teorii. Astfel, în «alegerea obiectului» în relaţiile de dragoste, de pildă, amplu descrisă în cel de-al şaselea volum al *operelor complete*, în traducerea românească cu titlul, *Studii despre sexualitate,* se foloseşte de practica terapeutică pentru a identifica o serie de tipare conform cărora bărbaţii şi femeile îşi aleg partenerii. Dependenţa sau vulnerabilitatea, dorinţa de a domina sau de a fi dominat/ dominată reprezintă doar câteva dintre variaţiile specifice indivizilor în alegerea partenerilor de viaţă. Dostoievski, după cum nu mai este necesară nici o demonstraţie, a fost poate unul dintre cei mai importanţi precursori ai psihanalizei, ca ştiinţă care sondează partea mai puţin vizibilă, necunoscută a psihicului uman, iar exerciţiile sale sub forma incursiunilor în subteranele fiinţei nu fac decât să devină mai ascuţite pe măsură ce creaţia literară se îmbogăţeşte cu încă o capodoperă. Prin urmare, nu credem că abilitatea de a privi acolo unde doar puţini alţii, până la el, au reuşit, este legată de exerciţiul scriiturii şi al metaforei, ci de o serie de evenimente care, suprapuse peste o structură cognitivă, dirijată spre observaţie şi meditaţie, au orientat, încă

[741] *Ibidem*, p. 266.

din tinereţe, omul spre singura direcţie importantă şi relevantă pentru cunoaşterea adevărului – spre sine.

Alioşa, dincolo de orice îndoială, se încadrează printre tipologiile propuse de psihanaliză în privinţa «alegerii obiectului» de investiţie libidinală, după cum o arată textul: „În mod firesc, Alioşa nu putea să se ataşeze decât de cineva care-l putea domina, ba-i putea chiar porunci”[742]. Se explică foarte simplu şi cu o uşurinţă de necontestat cum apare şi se menţine, chiar şi pentru scurt timp, relaţia Nataşei cu bărbatul-copil, pentru care femeia este, după cum am arătat, mai mult mamă decât iubită, iar bărbatul un copil sub influenţa nevoii de a descoperi şi încerca toţi stimulii în procesul său, fără finalizare, de evoluţie, oprită însă în loc la acelaşi stadiu. Grija maternă şi acoperită de imaginea martiriului pe care îl face Nataşa pentru interesele lui Alioşa, este dublată de cea a Katiei, indiferent de diferenţa mare de vârstă dintre cele două femei. Incapabil să aleagă între ele, ca între două jucării în egală măsură atrăgătoare, dar forţat de rolul său de adult să o facă, Alioşa este tratat ca un copil ale cărei alegeri sunt ghidate cu răbdare de jocuri sau de propuneri încărcate cu simţuri ludice. Bărbatul trebuie să plece câteva zile cu Katia, la Moscova, dar se vede tulburat chiar şi la gândul de a o lăsa pe Nataşa din nou singură, pentru o asemenea perioadă de timp. Conflictul cognitiv sincer şi nedisimulat al bărbatului, prezentat în rânduri pline de dramatism, „am să mor fără tine...”[743], este încheiat cu înţelepciune de cea mai matură dintre femei: „...mâine tu le însoţeşti până la Moscova, pentru că nu-ţi trebuie mai mult de o zi, şi imediat te întorci aici”[744]. Scopul Nataşei este de a încheia tulburarea lui Alioşa printr-o propunere care, după cum femeia o ştie foarte bine, are să-i despartă definitiv. Rezultatul alegerii de a renunţa, aparent doar pentru câteva zile, la prezenţa lui se vede imediat în atitudinea copilului ascuns într-un bărbat. La auzul proiectului, orice tulburare dispare, „... faţa-i radia de bucurie; o îmbrăţişa pe Nataşa, săruta mâinile Katiei...”[745].

Vanea este construit ca un dublu masculin al Nataşei, motiv pentru care orice apropiere între cei doi stă sub semnul imposibilului sau al unei aşteptări prelungite la nesfârşit.

[742] *Ibidem*.
[743] *Ibidem*, p. 336.
[744] *Ibidem*.
[745] *Ibidem*, p. 337.

Sentimentele materne ale femeii îşi găsesc un corespondent în cele trăite de Vanea în faţa nepoatei bătrânului din debutul romanului. Nelli nu face decât să completeze tabloul dostoievskian al suferinţelor, al celor care au fost «umiliţi şi obidiţi», de ceilalţi şi, în definitiv, de tot ceea ce înseamnă viaţă. Dragostea de tip patern pe care i-o poartă Ivan Petrovici, ocrotitorul ei, surogat de tată în locul prinţului Valkovski, adevăratul tată al fetei, abandonată înainte de naştere, la fel ca şi mama ei de odiosul personaj, nu întâlneşte sentimente de copil, ci o iubire adolescentină în care Nelli se refugiază doar pentru a-şi ascuţi suferinţele încercate cu încă una. După o viaţă de mizerie, într-o sărăcie care îi omoară mama şi o aruncă în mâinile unei femei care o persecută şi o foloseşte ca pe un obiect, abrutizată şi sălbăticită, privată de orice urmă de afecţiune, Nelli găseşte scăparea şi un mediu blând în noua casă a lui Ivan Petrovici. Aici însă, în momentul în care zidurile ridicate de chin şi de durere încep să cadă, nu lasă loc decât altor suferinţe pentru că Nelli îşi vede iubirea pentru salvator, scenariu atât de fidel propunerilor psihanalitice de mai târziu, imposibilă. Vanea o iubeşte, şi el imposibil şi steril la rându-i, pe Nataşa, „îndrăgostită", mai mult matern, de un bărbat-copil care nu poate fi constant în nici un sentiment şi care o părăseşte pentru Katia. Şi toate acestea se întâmplă ca şi cum Dostoievski ar afirma că nu există şi nu poate exista nici un fel de iubire în lumea operei sale, cu excepţia celei materne sau paterne.

În sufletul Elenei, ca şi în cel al Nelliei, fiica legitimă, dar nerecunoscută de prinţul Valkovski, Eros şi Thanatos, cele două pulsiuni poartă o luptă din ce în ce mai zgomotoasă. Astfel, fetiţa de aproape treisprezece ani manifestă „sălbatice accese de furie"[746], dar şi „un imens rezervor de iubire, devotament şi recunoştinţă"[747], după cum apreciază şi Valeriu Cristea, ca fiind principalele repere ale tipologiei personajului. Sălbăticia şi închiderea în sine reprezintă pentru fetiţă un răspuns de adaptare prin intermediul căreia supravieţuieşte într-un mediu complet ostil vieţii. Iubirea pentru salvatorul ei, Vanea, devine răspunsul, binecuvântarea terapeutică şi, în acelaşi timp, blestemul care o consumă până la capătul puterilor.

Pulsiunea vieţii este în opera dostoievskiană de început sursa celor mai frumoase pagini din literatura scriitorului rus, dar

[746] Valeriu Cristea, *Dicţionarul personajelor lui Dostoievski*, volumul 2, p. 237.
[747] *Ibidem*, p. 238.

simbolic, devine generator al suferinţelor care aduc în cele din urmă supremaţia lui Thanatos. Iubirea devine, în *Umiliţi şi obidiţi* prilej de suferinţă, indiferent de cine o experimentează: copiii, tinerii, adulţii sau bătrânii părinţi. Iubirea o umanizează pe Nelli şi îi redescoperă tandreţea şi spiritul senin pentru ca, în final, gelozia să o ducă pe patul de moarte, unde se stinge împăcată cu gândul că are totuşi un tată şi că a fost pentru scurt timp iubită de oameni buni, Vanea, Nataşa şi bătrânii Ihmenevi, care au adoptat-o prea târziu.

Suferinţa, echivalentă iubirii, a personajului feminin, devine combustibil care asigură intensitatea trăirii sentimentului. Chiar dacă suferă de câte ori este lăsată singură şi aşteaptă întoarcerea lui Alioşa, Nataşa alege să-l trimită chiar ea spre diferite petreceri dintr-o intuiţie care îi şopteşte că traiul împreună, constant, ar însemna un foc care consumă prea repede. Trăirea iubirii şi îmbrăţişarea necondiţionată a nefericirii aduse reprezintă elemente de o profunzime literară care îşi păstrează până astăzi prospeţimea: „îi era grozav de teamă ca nu cumva Alioşa să stea de acum încolo la dânsa *în silă*, zile întregi, plictisindu-se..."[748].

În acest context, se cuvine să observăm că femeia, care iubeşte, deşi este una bolnavă în literatura de început, ea este, în acelaşi timp, şi pregătitoare a marilor romane dostoievskiene. Scriitorul insistă în folosirea unui acord încărcat de toate valenţele durerii şi în care Nelli moare, la final, iar Nataşa se stinge într-o încăpere întunecoasă, aşteptând, acoperită de „o paloare bolnăvicioasă"[749]. Erosul, ca pulsiune a vieţii şi sentiment exprimat cel mai bine în iubire, nu se poate manifesta în lumea personajelor scriitorului rus decât la cea mai înaltă notă, unde monotonia înseamnă moarte. Nataşa este marcată de posibilitatea ca trăirea să fie estompată din orice motiv şi, în final, alegerea de a-l elibera pe Alioşa, o protejează de un chin încă şi mai mare, de a trăi o dragoste atrofiată: „...dar mai mult mă îngrozeşte gândul că dacă rămâne, o să se plictisească de moarte..."[750].

Am afirmat până aici că masochismul reprezintă o latură a suferinţei pe care scriitorul rus o pune într-o relaţie directă cu unele personaje, în special, feminine. Aşa cum masochistul îşi

[748] F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 227.
[749] *Ibidem*, p. 235-236.
[750] *Ibidem*, p. 236.

procură o formă de plăcere din durerea fizică sau cea morală, căutând într-o stare inconştientă provocarea situaţiilor aducătoare de suferinţă, şi personajele feminine centrale din *Umiliţi şi obidiţi*, Nataşa şi Nelli, sunt centrate pe o adevărată cultură a autoprovocării durerii. *Dicţionarul de psihologie* descrie afecţiunea în câteva exemple pline de semnificaţie pentru abordarea propusă aici şi subliniază culpabilitatea, întotdeauna neconştientizată, a celui care îşi creează un context care îi provoacă o suferinţă. Ca urmare, şi „angoasa legată de plăcerea sexuală interzisă”[751] este unul dintre factorii determinanţi ai trăirii, ceea ce corespunde şi psihologiei personajelor feminine din roman. În ciuda unei aparente normalităţi, nici una dintre protagoniste nu poate fi încadrată în vreun tipar comun. Iubirea lor este independentă de sexualitate cu toate că ea planează într-o proximitate unde poate fi intuită. Pe de altă parte, nu trebuie să excludem biografia scriitorului din construirea figurilor feminine. Astfel, Norbert Sillamy precizează, cu referire la afecţiunea psihică, şi că „automutilarea, toxicomania, jocul la «ruleta rusească», incapacitatea de a da un sens satisfăcător vieţii şi conduitele de eşec...”[752], toate acestea reprezintă tot un comportament de tip masochist. Devine lesne de văzut în imaginile feminine ale lui Dostoievski doar o altă latură a personalităţii creatorului, şi el dominat în mod clar, pentru o lungă perioadă, de o atracţie vecină cu dependenţa, de jocurile de noroc. Textul este, fără îndoială, cea mai sinceră oglindă a trăirilor scriitorului şi, în acelaşi timp, suportul fundamental în ipoteza particularităţii acestora; „...m-a durut grozav, dar în acelaşi timp parcă mi-a şi plăcut...”[753], afirmă Nataşa când încearcă să-şi exprime sentimentele legate de unele derapaje erotice ale lui Alioşa. Maternitatea încifrată personajului este responsabilă pentru trăirea Nataşei, aflată într-o ipostază imposibilă şi, în sine, provocatoare de conflict cognitiv.

Lupta pentru bărbatul-copil, dintre poziţia maternă şi cea erotică a iubitei, este imposibil de rezolvat în plan manifest şi provoacă nu doar un conflict, ci şi sentimente de culpabilitate în cele două laturi ale personalităţii scindate. Suferinţa plăcută, construită ca oximoron, satisface două lumi şi conştiinţe diferite,

[751] Norbert Sillamy, *Dicţionar de psihologie*, p. 187.
[752] *Ibidem*.
[753] F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 339.

dar care trăiesc în acelaşi timp şi, mai important, în acelaşi psihic. Personajul îndrăgostit şi care îşi doreşte reciprocitatea sentimentului, nu se poate despărţi de sentimentele materne privind evoluţia tânărului Alioşa, după cum o recunoaşte şi Nataşa, când îşi împărtăşeşte trăirile contradictorii: „...numai gândul că şi el, ca un om *matur*, la fel ca şi alţi oameni *maturi* care se duc la femei frumoase, s-a dus la Minna!”[754]. Vanea este, ca peste tot în roman, personaj de sacrificiu pentru ceilalţi, dar, într-un anume fel, şi pentru creatorul care-l pune în postura unei oglinzi a cărei menire este de a reflecta mai clar decât imaginea reală. Eroul-narator întăreşte tipologia psihologică în care se încadrează Nataşa când afirmă meditativ că „...ea caută înadins să-şi zgândăre rana, simţind parcă nevoia de-a face asta, nevoia de a fi disperată, chinuită... Acest lucru se întâmplă deseori inimilor care au suferit o pierdere dureroasă!”[755].

Prin urmare, vom observa că Dostoievski îşi arată, încă o dată, capacitatea de a descoperi trăiri care au devenit mai târziu, graţie psihanalizei, tipuri psihologice. Mai mult, aici vedem şi o definiţie fidelă oferită principiului repetiţiei, atât de specific pulsiunii de moarte, sugerând o pierdere iniţială, sub forma unei traume, care a declanşat complexul comportamental al Nataşei, identificat în relaţia cu un bărbat-copil, în care femeia investeşte sentimente de tip matern. Nu ne vom hazarda în speculaţii pentru care psihanaliza a şi fost aspru criticată şi, în general, respinsă, mai ales în România, considerând că plasarea femeii în apropierea imaginii copilăriei sugerează în mod suficient o traumă suferită fie din postura de copil, fie din cea incipient maternă.

În dragostea lor pentru bărbaţii care nu reuşesc să le iubească cu aceeaşi intensitate, Nataşa şi Nelli sunt blocate într-o aşteptare identică. Animată de o iubire adolescentină, Nelli trebuie să suporte confidenţele lui Vanea şi plecările dese pentru comisioane cu obiect sentimental. Naratorul rezolvă şi susţine bătrânii în dorul lor după Nataşa, o consolează pe femeia redusă la postura celei care doar aşteaptă şi încearcă să-i ofere o viaţă mai bună nepoatei bătrânului care, inevitabil, se îndrăgosteşte de el: „Se bucura mult când mă întorceam acasă”, observă eroul-narator la Nelli, „când însă îmi luam pălăria pregătindu-mă să

[754] *Ibidem*.
[755] *Ibidem*.

plec, privirea ei redevenea tristă şi oarecum stranie..."[756]. Cele două femei, care spre final devin simbolic surori, prin mutarea celei mai tinere în casa şi sub îngrijirea familiei Ihmenev, au, aşadar, un destin identic în relaţiile lor de dragoste.

Femeile sunt identice nu doar în suferinţa resimţită din iubire, ci şi în privinţa unui destin similar, care o pune pe Nataşa, din nou, în ipostaza unei mame. Cele două poveşti de viaţă au aceleaşi coordonate, pentru că povestea tinerei Nelli anunţă posibilul final al Nataşei. Astfel, bătrânii Ihmenevi o resping violent pe Nataşa, aproape sub forma unui blestem pentru alegerea ei în dragoste, atitudine care răneşte, în egală măsură, ambele părţi. Bătrânul Smith, prezent de la începutul romanului, bunicul tinerei femei care se îndrăgosteşte de Vanea, o respinge pe fiica sa şi devine indiferent la suferinţele celor două până aproape de moartea mamei Elenei (Nelli): „...roagă-l să vie la mine şi să mă ierte"[757], îi spune mama fiicei, dar la prima chemare, bătrânul Smith rămâne îndârjit într-un orgoliu identic cu cel pe care-l încearcă tatăl Nataşei.

În opera lui Dostoievski orgoliul munceşte până la moarte şi dezumanizează indivizii, îi alienează faţă de ceilalţi şi chiar faţă de ei înşişi. Aici, observăm şi cum ceva din biografia scriitorului îşi face subtil loc în relaţiile pe care copiii le au cu părinţii lor şi în consecinţele unor alegeri neacceptate de autoritatea paternă. Smith şi Ihmenev devin figuri similare prinţului Valkovski, nu în privinţa manipulării, ci mai degrabă în cea a atitudinii rigide într-o hotărâre de neînduplecat, mândri şi indiferenţi la relaţiile de sânge. Îl auzim pe tatăl micului Fiodor Mihailovici Dostoievski, repetându-le copiilor că îi aşteaptă o viaţă de sărăcie şi de lipsuri, când citim cuvintele mamei Elenei: „«Nelli, să rămâi săracă toată viaţa, să rămâi săracă, dar să nu te duci la ei, oricine te-ar chema, oricine ar veni...»„[758].

Prăpastia dintre părinţi şi copii, provocată de orgoliul rănit de o alegere nepotrivită, atât la Ihmenev, cât şi la Smith, îşi are totuşi soluţia în dragoste. Alioşa, în naivitatea sa copilărească, ascunde metafore hristice când acceptă blestemul părinţilor şi alege să-i răspundă altfel: „Lasă-i să ne blesteme, noi totuşi o să-i iubim, şi atunci nici ei n-au să poată rezista şi au să

[756] *Ibidem*, p. 303.
[757] *Ibidem*, p. 363.
[758] *Ibidem*, p. 362.

cedeze”[759]. Ceea ce se şi întâmplă, cu toate că mama Elenei, pe patul de moarte, nu mai apucă să facă pace cu bătrânul Smith în ciuda eforturilor Elenei şi ale bătrânului, frământat în cele din urmă de posibilitatea morţii neîmpăcate a fiicei lui. Aproape didactic, scriitorul rus sugerează că dragostea părinţilor trebuie să rămână suverană, capabilă să uite şi să acopere orice derapaj din partea unor oameni a căror viaţă are un fundament instinctual, de neîmblânzit.

Nici un tip de relaţie nu scapă influenţei exercitate de Thanatos, în romanul lui Dostoievski, iar personajele alcătuiesc o familie unită de coordonata suferinţei şi a neputinţei de a împlini aşteptările celorlalţi. Nepriceperea sau neputinţa structurală a lui Alioşa de a înţelege iubirea complexă şi matură a Nataşei îşi găseşte un corespondent în nepriceperea lui Vanea de a empatiza şi de a accepta iubirea Elenei. Nu doar personajul feminin din *Umiliţi şi obidiţi* seamănă în psihologia cu care suferă, ci şi cel masculin, ceea ce face ca romanul să propună, în plan latent, o lume în care seminţele nu pot, decât cu mari dificultăţi, să prindă rădăcini şi să se dezvolte natural. În lumea construită de scriitorul rus iubirea nu se poate consuma şi nu găseşte teren fertil nicăieri, în orice caz, nu fără să plătească mai întâi un tribut important în durere.

Obidiţii lui Dostoievski nu se bucură de siguranţa titlurilor sau a statutului lor social. Indiferent de categoria socială din care fac parte, oamenii nu-şi găsesc loc şi suferă din pricina celorlalţi care, într-un fel sau altul, îi umilesc. Suferinţa, împreună cu umilinţa, devin în economia simbolurilor dostoievskiene, elemente de primă importanţă, generatoarele tuturor destinelor stigmatizate. Ca urmare, „...numai de-atâta umilinţă şi obidă îşi face el gânduri negre...”[760] şi devine pentru tot spectrul uman singura cale de a exista în roman.

Biografia scriitorului arată, prin condamnarea politică şi falsa execuţie, chiar dacă asumate şi justificate de un inconştient puternic culpabilizat, o experienţă directă cu ceea ce înseamnă umilirea naturii umane. Acţiunea umilinţei asupra indivizilor este descrisă ca într-un exerciţiu anatomic de scriitor şi atunci când naratorul recunoaşte că ea are puterea de a schimba structural

[759] *Ibidem*, p. 59.
[760] *Ibidem*, p. 150.

oamenii. Nelli este cea prin care se arată adevărata putere de metamorfoză a umilinţei: „poate că a fost grozav de obidită şi speriată până acum. Las-o deocamdată să-şi revină..."[761].

Romanul devine o galerie sinistră în care oamenii, marcaţi de suferinţe, sunt puşi de către scriitor în postura unor exponate atinse de semnul lui Thanatos. Boala, sub toate formele ei, îi atinge pe toţi, iar textul lui Dostoievski are pusee în care imaginile bolii devin din ce în ce mai insistente, într-un spaţiu gata de implozie. „Dumnezeule, da ce palid eşti! Tu eşti bolnav, măi băiete..."[762], îi spune bătrânul Ihmenev lui Vanea, doar pentru a recunoaşte în cel mai scurt timp că slăbiciunea unei boli necunoscute îl macină şi pe el: „...dacă oi mai fi în stare să-mi târâi picioarele"[763]. Boala, ca manifestare a suferinţei, are un scop latent în toată opera lui Dostoievski, deci şi un sens care trebuie găsit. Parcă transmisă prin contagiune, boala, care îl face pe Vanea să se prăbuşească în mijlocul încăperii de cum intră în casă, o atinge imediat şi pe Nelli. „Avea o frumuseţe stranie, bolnăvicioasă"[764], va remarca imediat ce-şi vine în fire, Vanea, după cum sentimentele sale paterne pentru tânăra femeie îl influenţează şi în percepţia ei când pune sensibilitatea pe acelaşi nivel cu boala: „Eşti prea sensibilă, draga mea Lenocika, fetiţa mea bolnavă"[765]. Umbra lui Thanatos, boala, o atinge, după cum am arătat deja, şi pe Nataşa, izolată într-un apartament întunecos în care îşi pierde vitalitatea, după cum observă acelaşi Ivan Petrovici: „am fost uimit, văzând-o cât de slăbită pare şi ce culoare bolnăvicioasă, de o extraordinară paloare a luat chipul ei..."[766].

Observatorul şi topograful durerilor pe care le resimt sub diferite forme eroii romanului, Ivan Petrovici, se află în contact direct cu toate manifestările bolnăvicioase şi devine, în final, victima tuturor acestor manifestări. Oriunde pare să meargă, la oricine ajunge, Vanea întâlneşte manifestarea bolii. În altă ocazie, ajuns la bătrânii Ihmenev îi găseşte pe ambii bolnavi, consumaţi de o boală la fel de misterioasă, asemănătoare celei

[761] *Ibidem*, p. 176.
[762] *Ibidem*, p. 185.
[763] *Ibidem*.
[764] *Ibidem*, p. 187.
[765] *Ibidem*, p. 191.
[766] *Ibidem*, p. 198.

care îl ţine la pat pe don Quijote, ori de câte ori este forţat să revină acasă. Scriitorul nu precizează decât arareori sursa sau natura afecţiunii celor care suferă, după cum, în privinţa celor doi părinţi abandonaţi de Nataşa pentru iubirea unui băiat care i-a ofensat şi umilit indirect, spune doar că „i-am găsit pe amândoi bolnavi. Anna Andreevna era cu totul sfârşită”[767].

Dar, în toată literatura dostoievskiană, şi oraşul devine personaj, iar ceea ce afectează universul uman, devine factor de influenţă şi pentru structura care adăposteşte oamenii ca un uter rece şi neprimitor. Întunecimea permanentă, umezeala sau răceala care învăluie necontenit oraşul, ca într-o criptă, pătrunde în toate casele şi contribuie la atmosfera maladivă a romanului în care singurul element dinamic este Vanea, neobosit în drumurile sale spre bătrâni, Nataşa, Nelli, contesă sau prinţ. Transformat şi folosit pe post de curier de toţi ceilalţi, tânărul scriitor se ocupă prea puţin cu activitatea literară, pe care o reia doar spre final, când este anunţat de boala care-l stăpâneşte şi cu care va trebui să înveţe să trăiască.

Ion Mânzat a considerat oximoronul suferinţei la Dostoievski ca pe o necesitate pe care scriitorul o impune personajelor sale în calea devenirii lor spirituale. „Trebuie să fim atinşi, dar nu consumaţi de suferinţă”[768], susţine universitarul şi cercetătorul Ion Mânzat, pentru că „transformând suferinţa, creăm viaţă”[769]. În universul şi imaginarul creştin al scriitorului rus „suferinţa ne fereşte de mediocritate, ne sporeşte demnitatea”[770] sau, mai mult, am aprecia noi, pur şi simplu, întăreşte natura umană, orientând-o spre cele mai importante repere ale vieţii spirituale.

În ciuda suferinţelor de tip psihologic sau moral, de afect sau de iubire trădată, de natură maternă sau erotică, Nelli cu boala ei, descrisă ca o prezenţă din ce în ce mai intensă, reprezintă figura cea mai complexă a romanului, dedicată încă din naştere unei vieţi coordonate de mizeria neajunsurilor şi a abuzurilor. Crescută fără tată, orfană de mamă şi, în scurt timp, rămasă şi fără bunic, Nelli se abrutizează până când îl întâlneşte pe Vanea, care contribuie, fără să vrea, şi el, la nefericirea şi

[767] *Ibidem*, p. 232-233.
[768] Ion Mânzat, *Psihologia creştină a adâncurilor* (*F. M. Dostoievski contra S. Freud*), Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1999, p. 405.
[769] *Ibidem*.
[770] *Ibidem*.

suferinţa tinerei fete. Ultima parte a romanului, care pregăteşte aproape cathartic eliberarea de sub jugul umilinţelor şi al durerilor suportate, îi este dedicat Elenei aproape în totalitate, cu atât mai mult cu cât, de această dată, moartea rămâne singura soluţie pentru purificarea spirituală a celei care a suferit prea mult. Sănătatea i se degradează vizibil, iar rolul simbolic al lui Charon este preluat de Vanea care trebuie să înregistreze fiecare etapă din marea trecere a adolescentei. Acolo unde întâlnea îndârjire şi sălbăticie, în ochii ei, Vanea descoperă „văpăi bolnăvicioase”[771] şi priviri absente, copleşite de febră şi de halucinaţii. Relaţia de tip matern dintre Nataşa şi Alioşa îşi găseşte doar parţial un corespondent în cea stabilită între Vanea şi Nelli şi asta pentru că scriitorul are sentimente paterne pentru ea, dar în acelaşi timp ceva misterios planează deasupra fetei, după cum singur o recunoaşte naratorul când afirmă că „...nici până astăzi n-aş putea spune că am dezlegat întreaga taină a acelei micuţe inimi bolnave, chinuite şi istovite de umilinţe”[772].

După frecvenţa cu care tinerele fete îşi pierd viaţa în literatura de început a lui Dostoievski, am fi tentaţi să vedem în personajele scrierilor sale manifestarea inconştientă a pierderii premature a mamei, eveniment traumatizant pentru tânărul care va deveni unul dintre cei mai influenţi scriitori ai lumii. Arhetipul matern se manifestă în literatura sa în forme diferite, nu întotdeauna surprinzătoare totuşi, ca şi în acest caz. Liza, din *Eternul soţ*, ca şi Nelli, este pasată de bărbaţi, care ar vrea să aibă grijă de ea mai mult pentru a salva o serie de aparenţe sau pentru a experimenta trăirile specifice paternităţii. Atât Liza, cât şi Nelli, îşi găsesc moartea într-un final, iar incidenţa metaforei pe care scriitorul o foloseşte ne sugerează tocmai instinctul de repetiţie, specific pulsiunii de moarte, în care un eveniment nefericit este reluat, mereu şi mereu, sub formă simbolică, de cel care îl trăieşte. În psihologia personajului feminin, scriitorul excelează prin intuiţie şi mai ales, după cum am arătat deja, prin analiza unui masochism sau a unei dorinţe inconştiente de moarte. Un *act ratat* care poate face oricând parte dintr-un tratat de psihanaliză îi este atribuit Elenei, aflată sub atenta supraveghere a unui doctor care vrea să-i dea un medicament: „...pasămite printr-o mişcare aparent cu totul involuntară a

[771] F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 296.
[772] *Ibidem*, p. 298.

mâinii, atinse lingura şi doctoria se vărsă iar pe duşumea. Eram însă convins că o făcuse dinadins"[773]. Exprimarea necenzurată, accidentală a opiniei în legătură cu ceva care are sursa într-un conflict inconştient poate fi cea mai simplă şi mai la îndemână definiţie a actului ratat, pe care scriitorul îl intuieşte ca purtător de semnificaţii ascunse sau de care actantul nu este pe deplin conştient. Suferinţa pe care Nataşa şi-o provoacă, îmbrăţişând-o în acelaşi timp cu deschiderea pentru bărbatul-copil, este dusă spre cea mai înaltă treaptă a asumării ei de Nelli, care nu doar că nu se teme de moarte, dar o şi caută ca pe o mântuire. Nu există în personajul său nici o urmă de conservare a sinelui sau de protecţie împotriva unor suferinţe care, în cele din urmă, au devenit o constantă a vieţii ei tragice, destinată singurei scăpări, prin moarte.

Ca urmare, vom reaminti că nu doar o singură dată scriitorul rus se foloseşte de simbolurile creştine pentru a sugera intensitatea trăirii protagoniştilor şi, mai ales, semnificaţia suferinţei care nu este niciodată gratuită. Ziua în care Nelli schimbă apartamentul lui Vanea cu cel al familiei Ihmenev este una cu o puternică încărcătură emoţională pentru toţi cei implicaţi, pentru că „întorcându-se acasă, Nikolai Sergheici căzu bolnav la pat", în timp ce „toate acestea se petreceau în Vinerea Patimilor"[774].

Tot în preajma marii sărbători are loc şi o întâlnire între cele două femei care doresc dragostea bărbatului-copil, Alioşa. Primul contact dintre Nataşa şi Katia poartă semnul lui Eros în cel mai simbolic mod cu putinţă, pentru că scena propune o metaforă care se repetă în toată opera dostoievskiană: „...Katia merse repede la dânsa, îi cuprinse mâinile şi-o sărută pe buze"[775]. În *Eternul soţ*, apărut în anul 1870, cei doi bărbaţi „adversari", opuşi dar completându-se unul pe celălalt, sunt puşi în aceeaşi ipostază: „ – Sărutaţi-mă, Alexei Ivanovici! îi propuse brusc oaspetele. [...] Da, sunt beat, totuşi sărutaţi-mă. [...] Zău, sărutaţi-mă. [...] Alexei Ivanovici tăcu câteva clipe; parcă l-ar fi lovit cineva cu măciuca în cap. Apoi se aplecă spre Pavel Pavlovici care-i ajungea abia până la umăr şi-l sărută pe buze..."[776]. Mai târziu, în capodopera literară *Fraţii Karamazov*,

[773] *Ibidem*, p. 300-301.
[774] *Ibidem*, p. 333.
[775] *Ibidem*, p. 334.
[776] *Idem*, *Opere, Volumul 4,* p. 474.

întâlnirea dintre Marele Inchizitor şi Iisus se termină în acelaşi fel: „...se apropie de el şi sărută blând buzele ofilite ale bătrânului..."[777]. Având în vedere momentul ritualic invocat de scriitor în romanul *Umiliţi şi obidiţi*, trebuie să ne gândim la sărutul prin care Iuda îl trădează pe Mântuitor, după cum putem vedea protagoniştii scriitorului în postura personajelor dedublate, întotdeauna opuse şi, totuşi, condiţionate de prezenţa dublului care le şi justifică existenţa şi faptele.

După cum am mai spus, pentru eroii lui Dostoievski nu mai poate exista nici un final fericit care să poată şterge o viaţă întreagă consumată în proximitatea durerii fizice şi psihice. La fel cum boala acoperă întregul oraş şi pe toţi cei surprinşi în el, bucuria nu există decât dacă este stigmatizată de semnul suferinţei. Întoarcerea Nataşei acasă, în familia Ihmenev, produce o bucurie care seamănă mai mult cu durerea, decât cu fericirea. Bătrânul a îndurat atât de mult timp umilinţa socială şi respingerea, încât toate trăirile lui au marca unei dureri care a devenit parte a sistemului său de raportare la lume, descris ca „sugrumat de durere, de acea durere a bucuriei care îţi răscoleşte sufletul"[778].

Pe de altă parte, suferinţa este singura cale de a exista pentru că prin ea protagoniştii trăiesc cu adevărat, sunt împinşi spre limita naturii lor umane, aproape de o existenţă sublimă, dedicată vieţii conştiente şi infernale în acelaşi timp. Coşmarul dostoievskian este unul al luciditătii din care nu există scăpare, după cum recunoaşte cel mai «obidit» dintre eroii romanului, bătrânul Ihmenev, gata să-şi asume viaţa ca un lung şir de experienţe thanatice. Moartea, sub toate formele ei simbolice, este principalul motor generator de viaţă în universul scriitorului rus, unde Erosul se manifestă cu o subtilitate desăvârşită: „O, las-să fim umiliţi, las-să fim obidiţi, dar acum suntem iarăşi împreună, şi las-să se bucure acum aceşti oameni haini şi trufaşi care ne-au umilit şi obidit! Să dea ei cu piatra-n noi! Să nu-ţi fie teamă..."[779]. În acelaşi context, Vanea devine şi el martor pentru viaţa trăită doar printr-o suferinţă care ţine conştiinţa într-o stare de alertă neobosită. Scriitorul, Vanea, prin exemplul său, arată că trăieşte într-o lume în care nu poate exista acalmia relaxării mentale: „...în momentele acestea de muncă în tensiune, nervii

[777] *Idem*, *Fraţii Karamazov*, p. 447.
[778] *Ibidem*, p. 366.
[779] *Ibidem*, p. 367.

îmi sunt întotdeauna încordaţi la maximum; judec mai limpede, simt mai intens şi mai adânc..."[780].

Există o *a cincea dimensiune* în universul dostoievskian, nu în amintire, ci în posibilitatea tuturor alegerilor alternative, la îndemână, dar mereu neasumate de către eroi. Visul şi realitatea lui inconştientă susţine existenţa celei de-a cincea dimensiuni a spaţiului creat de Dostoievski, întotdeauna paralel cu existenţa tragică a prezentului. „Vanea, spune-mi, n-a fost decât un vis, nu-i aşa?"[781], îl întreabă Nataşa pe Vanea, după înmormântarea Nelliei şi afirmă, în acelaşi timp, că realitatea asumată, manifestă, cu toate formele ei supuse pulsiunii de viaţă sau de moarte, ar fi fost alta: „... am citit în ochii ei: «Ce fericiţi puteam fi împreună, toată viaţa!»"[782].

6.2. *Amintiri din casa morţilor*[783]

Început în anul 1860, romanul *Amintiri din casa morţilor*, a cărui publicare, în foileton, se încheie după aproape doi ani este, în general, considerat de critică ca fiind „prima mare carte a scriitorului"[784]. Cert este că, prezenţa biografiei în text este mai acută ca în orice altă operă a lui Dostoievski, experienţa sa din ocnă, devenind, în roman, o sursă de inspiraţie fundamentală. După episodul falsei execuţii, puse în scenă pentru a pedepsi în cea mai brutală manieră, psihică, pe cei din posibila opoziţie ideologică a Rusiei, scriitorul are de ispăşit ani grei de muncă silnică, nemaiexperimentată până atunci. Majoritatea biografilor au identificat în mărturisirile din scrisori sau din notele de jurnal zbuciumul resimţit de bărbatul scăpat de la moarte, căutând să se integreze într-un mediu cu care, la modul general, nu are nimic în comun, alături de cei mai periculoşi criminali şi infractori. Prin urmare, Dostoievski este forţat să-şi asume o viaţă alături de oamenii din popor, obişnuiţi cu munca grea sub toate formele ei, şi, după cum o spune, la noi, şi Tudor Vianu, este animat de năzuinţa statornică de a se integra în rândurile celorlalţi deţinuţi.

Interdicţia de a scrie, relaxată pe ultima parte a pedepsei, a provocat fără îndoială, în sufletul scriitorului

[780] *Ibidem*, p. 372.
[781] *Ibidem*, p. 395.
[782] *Ibidem*.
[783] F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 3, Traducere de Nicolae Gane, Aparatul critic de Ion Ianoşi, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 397-720.
[784] Acad. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 16.

conştient de menirea sa, o frustrare care nu putea fi depăşită decât prin transformarea timpului pierdut într-un proces fertil de cercetare pentru viitoarea creaţie literară. În ocnă îşi are originea şi Raskolnikov şi toţi ceilalţi criminali dostoievskieni, a căror procese cognitive complexe îi recomandă ca mai mult decât simple fiinţe supuse instinctelor primare, agresive. Grossman chiar propune concret o ipoteză conform căreia scriitorul a început, cât era încă parte a sistemului de pedeapsă, „să aştearnă pe hârtie, [...], unele expresii, cuvinţele, discuţii, versurile şi cântecele ocnei..."[785]. Nu există în perioada încarcerării, a ocnei sau a serviciului militar impus nici o clipă în care scriitorul să-şi fi abandonat menirea de scriitor, ci din contra! Nevoia oprimată de a se exprima a fermentat până într-un punct care depăşeşte tensiunea unei eliberări explozive, necontrolate, în primele creaţii în care Dostoievski îşi arată natura literaturii sale, schimbată ca însăşi natura sa umană. Mutaţia profund creştină pe care o suferă scriitorul în urma experienţei închisorii se resimte în creaţia sa literară aşa cum nici „*Casa morţilor* nu s-a vrut o carte iremediabil deznădăjduită"[786]. Ion Ianoşi arată că principala trăsătură a condamnaţilor descrişi de scriitor, în acest roman, nu are nimic de a face cu disperarea sau deznădejdea celor care au de petrecut aproape întreaga viaţă sau cei mai buni ani ai ei în temniţă şi la muncă silnică.

Romanul se deghizează într-o scriitură care anunţă manifestarea variată a pulsiunii de moarte, când, de fapt, miza sa din plan latent stă tocmai în capacitatea de regenerare atât de specifică Erosului, deci a pulsiunii vieţii. Ca şi în *Umiliţi şi obidiţi*, scriitorul deturnează scopul lui Thanatos spre unul creator de viaţă pentru că, şi în «casa morţilor», moartea, cu toate variabilele ei, devine principalul generator al comportamentelor care susţin valorile esenţiale ale vieţii.

Imediat după publicarea acestui nou roman, Dostoievski călătoreşte în străinătate unde se abandonează pariurilor, sau, după cum spune Vianu, „în Germania, la Baden-Baden, uită de sine la masa de joc"[787]. Dependenţa sa pentru ruletă nu se cristalizează spontan, ci dintr-o iluzie pe care şi-o întreţine inconştient încă din perioada publicării *Amintirilor...* Nu putem rămâne indiferenţi în faţa detaliului neobişnuit, nu în mod

[785] Leonid Grossman, *op. cit.*, p. 223.
[786] Ion Ianoşi, *Dostoievski, tragedia subteranei*, p. 23.
[787] Acad. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 19.

esenţial legat de funcţia cathartică a scrisului. Eliberat dintr-un mediu în care a fost privat de majoritatea facilităţilor comune civilizaţiei, fără posibilitatea de a scrie, un mediu complet nou şi cu o companie de oameni în care scriitorul se simte ca o minoritate, se aventurează aproape imediat în punerea pe hârtie a experienţelor prin care a trecut. Prezenţa personajului-narator este încă şi mai evidentă aici, pentru că debutul romanului povesteşte foarte clar despre perioada pe care un bărbat trebuie să o petreacă în puşcărie după ce şi-a omorât soţia. Detaliu la care nu se revine şi despre care nu aflăm amănunte de nici un fel, ceea ce ne face să vedem în el doar un pretext pentru demersul purificator al împărtăşirii proprii prin scris. Totuşi, compulsia la repetiţie nu trebuie privită independent de noua pasiune a scriitorului, pentru jocurile de noroc care, după cum am arătat, preţ de zece ani, au reprezentat unul dintre factorii care l-au distrus treptat. A repeta o serie de experienţe, care au fost valorizate pozitiv prin raţionalizare, dar indubitabil au reprezentat repere traumatizante pentru omul redus la statutul de prizonier, seamănă destul de mult cu atitudinea pe care scriitorul o impune personajelor sale, de a îmbrăţişa durerea şi suferinţa şi de a primi orice pedeapsă sau umilinţă, indiferent de justeţea ei, într-un registru creştin de acceptare necondiţionată pentru vina metafizică încifrată speciei umane. În acest context, şi *pedeapsa retrăirii*, asumată ca un canon, trebuie pusă în relaţie cu noua dependenţă pentru jocurile de noroc, filtrată fără îndoială de o conştiinţă îngreunată din ce în ce mai mult de prea lunga povară a adicţiei.

Dostoievski se pedepseşte să retrăiască, încadrându-se în pulsiunea morţii, o parte dintre evenimentele ocnei, dar pedepseşte în acelaşi timp şi eroii săi, măşti pe care le poartă, pentru a compensa sentimentele de culpabilitate generate de noul comportament distructiv, dar mai important, de eşecul renaşterii sale spirituale. Suferinţa asumată în opera de început se justifică şi prin reflexul resimţit de scriitor în faţa marilor propuneri, generate de viaţa nouă, de după eliberare, egalate doar de eşecul lor. Dar, prin geneza marilor romane apare conştiinţa eliberării de culpabilitatea unei greşeli sau a unei ratări, înlocuite, astfel, şi prin mântuirea celor care suferă pur şi simplu.

Eroul romanului, Alexandr Petrovici Goreancikov, de origine nobilă, este osândit la muncă silnică pentru că şi-a omorât soţia, un detaliu care, după cum am afirmat deja, este

pentru prima şi ultima dată amintit în debutul textului: „se ştia că-şi omorâse nevasta din gelozie [...] şi că se denunţase el însuşi...”[788]. În afară de crima, care oferă o justificare potrivită cu viitorul acţiunii surprinse de scriitor, se insistă în primele pagini ale romanului şi asupra poziţiei sociale foarte bune de care protagonistul se bucură. Integrat social foarte bine, cu un statut care impune respect, dând meditaţii sau învăţându-i pe alţii, Alexandr Petrovici stârneşte curiozitatea celui care îi găseşte jurnalul, cu o atitudine plină de semnele spiritului analitic, „...asculta fiecare cuvânt [...] căutând parcă să-i pătrundă tot tâlcul adânc...”[789]. Puţinele interacţiuni cu misteriosul Goreancikov îl conturează ca pe un om de o timiditate neobişnuită, a cărui dificultate de a se adapta situaţiilor noi, neprevăzute, din sfera relaţiilor interumane, îl apropie de celelalte figuri masculine ale lui Dostoievski. În reacţia bărbatului, invitat amical la o ţigară, care „...îşi pierdu cu desăvârşire cumpătul, bâigui zăpăcit câteva cuvinte fără legătură şi, deodată [...] o rupse la fugă...”[790], se poate vedea şi stânjeneala şi râsul nefiresc al bătrânului Smith, după ce îi moare câinele credincios.

Asistăm, în prima parte a romanului scriitorului rus, la folosirea a ceea ce Charles Mauron numea „metafore obsedante”, reprezentând, prin însăşi repetarea lor sub forme uşor diferite, un tipar din care creatorul nu poate ieşi pentru că este determinat intim, psihologic.

Aşa cum *Umiliţi şi obidiţi* debutează sub auspiciile semnelor lui Thanatos, *Amintiri din casa morţilor* găseşte în moartea celui care va fi şi vocea naratorului un pretext potrivit pentru travaliul scriiturii. În urma morţii, rămân hârtii aruncate şi în dezordine, dar şi „un caiet destul de gros cu o bună parte din pagini acoperite cu o scriere măruntă...”[791], care nu este altceva decât istoria experienţelor unui ocnaş.

Prin urmare, aşa cum arată Leonid Grossman, structura romanului este pe cât de simplă, pe atât de originală, proiectat într-o serie de fragmente intercalate cu analizele psihologice. Compoziţia *Amintirilor* presupune descrierea traiului dintr-o temniţă, cu moravuri şi detalii diverse, caracteristicile ocnaşilor şi relatările lor despre propria istorie[792].

---

[788] F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 401.
[789] *Ibidem*, p. 400.
[790] *Ibidem*, p. 401.
[791] *Ibidem*, p. 403.
[792] Leonid Grossman, *op. cit.*, p. 224-225.

Între *metaforele obsedante* folosite de scriitor se numără şi cele care aruncă asupra personajelor spectrul umilinţei şi al capacităţii de a îndura suferinţe fizice sau morale la orice intensitate. Pentru scriitor, natura umană este echivalentă cu o imunitate dobândită în timp faţă de durere: „Da, multe mai e în stare să îndure omul! E o fiinţă care se obişnuieşte cu orice şi înclin să cred că este definiţia cea mai potrivită omului”[793]. Suferinţa este percepută şi descrisă de scriitor în două etape: prima, se manifestă în cadrul spaţiu-timp specific trăirii, şi a doua, la distanţă, fără siguranţa şi garanţia eliberării de efectele nocive, în reprezentarea de tip oniric, în care realitatea îşi pierde funcţia manifestă şi multe dintre elementele credibile. Aşa cum Nataşa se arată neîncrezătoare în faţa tuturor celor petrecute în finalul romanului *Umiliţi şi obidiţi*, alegând în mod deliberat parcă să creadă în evenimente mai puţin încărcate de realitate, desprinse din vis, *a cincea dimensiune dostoievskiană*, cea independentă de spaţiul mental manifest, în comun împărtăşit de oameni, reapare şi în *Amintiri...*, unde suferinţa provoacă senzaţii similare celor resimţite în starea onirică. „Da, e mult de atunci”, gândeşte naratorul, „acum îmi pare că totul n-a fost decât un vis”[794].

În ciuda faptului că scriitorul valorizează pozitiv „lumea nouă”, găsită în puşcărie, remarcând, după cum spunea şi Grossman, „în jocul deţinuţilor spontaneitate, pasiune pentru artă, darul improvizaţiei”, fondul instinctual, imposibil de cenzurat şi liber în exprimare, de multe ori în completă contradicţie cu orice valoare culturală, se manifestă noaptea prin intermediul visului, în care barierele cenzurii slăbesc şi permit naturii primitive să se manifeste. Prin urmare, visul devine şi o supapă prin care natura neîmblânzită şi imposibil de supus se poate manifesta, pentru că „aproape toţi deţinuţii vorbeau în somn, aiurând şi strigând cuvinte cu glas tare. Înjurături, vorbe de ocară, expresii hoţeşti, cuţite, topoare, alcătuiau limbajul care se proiecta cel mai des în visele lor tulburi”[795].

Cu acest roman devine evidentă capacitatea unică pe care o stăpâneşte scriitorul de a sonda în inconştient şi de a recunoaşte reflexele psihice în faţa diferitelor scenarii traumatizante. În combinaţie cu experienţa unei literaturi bazate

[793] F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 406.
[794] *Ibidem*, p. 407.
[795] *Ibidem*, p. 415.

pe fapte cunoscute şi trăite, se creează pagini de o introspecţie specifică demersului analitic al psihologiei. Pe măsură ce înaintează în „pădurea narativă" concepută de scriitorul rus, cititorul se întâlneşte cu nenumărate forme sub a căror conţinut manifest se ascund semnificaţii şi sensuri care completează tabloul psihologic al protagonistului. Introversiunea aproape „sălbatică" pe care o arată Alexandr Petrovici Goreancikov este explicată în primul capitol al romanului, *Casa morţilor*, care descrie şi primul contact cu ocna şi cu populaţia pestriţă care o aglomerează. Privarea de libertate este resimţită anxios în plan secundar, pentru că primul gând al eroului este, de fapt, o proiecţie de viitor: „...mi-aş fi putut oare închipui vreodată chinul groaznic, insuportabil, de a nu putea rămâne singur măcar o clipă, vreme de zece ani? La muncă, dus între paznici; la cazarmă, însoţit cu alţi două sute de ocnaşi; niciodată singur, niciodată tu cu tine însuţi!"[796]. Fuga din faţa socializării şi viaţa retrasă devin simptome ale celui care a trebuit să trăiască preţ de zece ani în contact conştient, neîntrerupt, cu hidoşenia umană în care s-a oglindit propria culpă.

Există elemente vădit biografice în acest prim roman, apreciat de critica vremii, în care scriitorul nu şi-a putut reprima exprimarea celor mai importante episoade ale experienţei sale cu sistemul de pedeapsă ţarist. Îl vedem clar pe Dostoievski, cel supus torturii falsei execuţii, în cuvintele unui narator care se referă la aceeaşi angoasă în faţa timpului rămas până la pedeapsa corporală (o altă tehnică de „reeducare" prin violenţă şi bătaie): „clipa dinaintea pedepsei e, desigur, groaznică pentru cel osândit să îndure bătaia", împărtăşeşte Alexandr Petrovici care a observat la alţii „ceasuri de tulburare neînchipuită"[797] înaintea aplicării „corecţiei" corporale.

Până în acest moment, nici un autor nu ne-a oferit o tipologie psihologică evidentă sau sub formă pură care să surprindă un nou specific pulsional, construit de Nietzsche şi discutat pe larg de C. G. Jung – *voinţa de putere*[798]. *Sufletul animalic* este parte integrată din tot ceea ce înseamnă pulsiunea puterii pentru că el reprezintă conştiinţa şi experienţa directă cu

[796] *Ibidem*, p. 408.
[797] *Ibidem*, p. 456.
[798] C. G. Jung, *Opere complete*, 7, *Două scrieri despre psihologia analitică*, Traducere din limba germană de Viorica Nişcov, Bucureşti, Editura Trei, 2003, p. 42-53.

evenimentele, altminteri rezervate pentru majoritatea oamenilor, registrului inconştient. Ceea ce majoritatea îşi asumă în activitatea onirică şi poate nici acolo, la adăpostul unor simboluri şi metafore de neinterpretat fără ajutorul terminologiei şi a principiilor psihanalitice, unii, o minoritate, merg până la asumarea directă a faptelor interzise conştiinţei celorlalţi. „Acest corp este un animal cu un suflet de animal", susţine Jung, „adică un sistem viu care *ascultă în mod necesar de pulsiune*. A ne uni cu această umbră înseamnă să spunem «Da» pulsiunii şi deci să spunem «Da» acelei dinamici uriaşe care ameninţă în fundal. De asta vrea să ne elibereze de morala creştină ascetică, cu riscul de a tulbura până în străfund natura animalică a omului"[799]. Raskolnikov încearcă să devină un supraom, iar figura sa tragică este completată de eşecul asumării *umbrei* pulsionale care permite şi oferă supremaţie laturii neîmblânzite din om. Ahab, al lui Melville, se apropie cel mai mult dintre tipologiile discutate până aici, dar ratează prin îndoială, chiar dacă ea îl cuprinde preţ de câteva minute, înaintea ultimei bătălii cu simbolica Balenă Albă.

O contribuţie importantă, privind supraomul în romanele lui Dostoievski, o aduce cercetătorul român Pavel Toma, printr-o serie de întrebări retorice legate de superioritatea, imposibil de judecat, a eroului. De pildă, „...cine va avea autoritatea să-i spună eroului nostru că el nu face parte din familia acestor suflete nobile?"[800]. Chiar dacă scapă de urmărirea legii, pe care oricum supraomul nu ar putea s-o accepte ca fiind vrednică să-l judece, şi chiar dacă ceilalţi oameni l-ar absolvi de păcat, omul superior, independent şi imun în faţa tuturor convenţiilor sociale umane, mai are o singură probă de trecut: „Demonstraţia n-ar fi convingătoare dacă personajul despre care vorbim ar fi un ticălos înrăit, un om care trăieşte în minciună şi crimă ca în elementul său natural"[801]. Cercetătorul român vede psihologia supraomului legată de lipsa răutăţii care animă, de cele mai multe ori, actul criminal. Un imperativ în existenţa sa trebuie să fie lipsa completă a satisfacţiei bestiale, specifice criminalilor de rând, ceea ce poate fi şi paradoxal, pentru că literatura lui Dostoievski, după cum o arată, pe bună dreptate şi criticul amintit, este populată „de fiinţe profund nestatornice, incapabile să formuleze

[799] *Ibidem*, p. 43.
[800] Pavel Toma, *Gândirea romanului*, Traducere din franceză de Mihaela Mancaş, Bucureşti, Editura Humanitas, 2008, p. 343.
[801] *Ibidem*, p. 344.

şi să urmeze proiecte coerente de acţiune, sclavi ai impulsurilor de moment..."[802]. Ajungem la concluzia că scriitorul rus îşi canalizează creaţia şi se orientează în a surprinde zbuciumul oamenilor prinşi între fapte generate de dorinţe, mascate de pulsiuni, şi consecinţe morale, de care nu se pot despărţi pentru că filonul creştin le-o interzice cu o putere imposibil de contrat.

Dostoievski descrie un *supraom* pentru care îndoiala nu există pentru că el trăieşte într-un univers în care regulile şi convenţiile sunt filtrate de cele mai egoiste şi simple porniri. Într-un fel, don Quijote îndeplineşte criteriul pentru a se califica alături de personajele dostoievskiene în vitrina selectă a oamenilor pentru care realitatea subiectivă, intimă, primează în faţa celei obiective. Diferenţa constă în funcţia civilizatoare şi în menirea asumată de cavaler, de a fi nou, renăscut, ca erou, într-o lume care nu mai are nevoie de salvatori. Orlov, personajul descris de naratorul rus, este dintr-o categorie umană dedicată exclusiv morbidităţii. Deţinutul urmează să primească cea mai aspră pedeapsă a sistemului ţarist – „bătaia cu băţul, aplicată de două rânduri lungi de soldaţi înşiraţi faţă în faţă formând un culoar"[803]. Orlov este cunoscut de toată lumea pentru faptele sale ieşite din comun, criminal de o tenacitate şi indiferenţă suspecte pentru un om. Capabil să omoare, fără remuşcări, bătrâni sau copii, Orlov este „un om înzestrat cu o formidabilă putere de voinţă şi plin de cea mai orgolioasă conştiinţă a forţei lui"[804]. Dacă o asemenea pedeapsă corporală care era asociată adesea cu moartea ar fi provocat cei mai reci fiori majorităţii, pe criminalul cu sânge rece nu pare să-l mişte şi asta pentru că „era întruchiparea deplină a izbânzii voinţei asupra trupului"[805]. Elogiul adus lui Orlov pare să nu se refere la un om, în orice caz, nu la unul în sensul comun al cuvântului. El nu posedă doar o stăpânire de sine totală, ci reuşeşte să „dispună nelimitat de energia, de forţele şi de acţiunile lui şi nu se teme de nimic pe lume"[806]. Mândria, superioritatea, calmul şi voinţa neînduplecată îl transformă pe Orlov într-un exponat absolut unic în vitrina caracterelor din literatura universală, animat în crimele sale de conştiinţa unei puteri asumate, cu un calm animalic, de a

[802] *Ibidem*, p. 353.
[803] F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 457.
[804] *Ibidem*.
[805] *Ibidem*, p. 458.
[806] *Ibidem*.

dispune oricând de ceilalţi. Nu putem invoca aici pulsiunea de moarte şi pe Thanatos, decât ca o consecinţă a faptelor întreprinse de Orlov. *Pulsiunea puterii*, sub forma unui om care are prea puţine dintre trăsăturile umane, impune respect între ceilalţi deţinuţi care fac dovada unei înţelegeri instinctuale a ceea ce condamnatul reprezintă – *voinţa de putere* asumată şi acceptarea unui inconştient, care-i dictează întreaga viaţă, neîmblânzit şi imun la suferinţă şi durere. Orlov nu simte frică în faţa pedepsei care ar face pe oricine să tremure pentru că el primeşte supliciul pedepsei cu îndârjirea şi rezistenţa animalului chinuit, la fel de indiferent în faţa proiecţiei fricii.

Relaţia omului cu suferinţa l-a interesat pe scriitorul rus întotdeauna şi, mai ales, în încercarea inconştientă de a prezenta resorturile din spatele trăirii care i-a marcat în mod decisiv existenţa. Între metaforele cu caracter obsedant din *Amintiri...* se regăseşte şi cea a masochismului resimţit de protagonişti, parte a pulsiunii de moarte manifestată prin repetiţie. Goreancikov este descris în prima parte a detenţiei sale, în faza de acomodare, ca un om prins între cele două hotare ale visului şi ale stării de veghe. Nu spunem „realitate", opus visului, pentru că profunzimea literaturii lui Dostoievski stă şi în faptul că pune tărâmul oniricului, pe bună dreptate şi la modul psihanalitic, pe acelaşi plan de semnificaţie şi de influenţă cu orice realitate. Eroul romanului este surprins într-un comportament care denotă atât o neîncredere parţială în ceea ce i se întâmplă, cât şi dorinţa de a-şi asuma definitiv, obiectiv, noua ipostază şi viaţă în detenţie: „îmi repetam fără încetare: iată-mi azilul pentru mulţi ani [...], cu o senzaţie adânc bolnăvicioasă..."[807]. Trăirile acestui bărbat amintesc de cele ale Nataşei care, scindată între două alegeri de a iubi, din perspectiva erotică sau din cea maternă, găseşte în propria-i durere o soluţie pe care şi-o asumă în mod inconştient. La fel, raportarea la noua viaţă şi gândurile ori proiecţiile încarceratului provoacă „un sentiment ciudat din care nu lipsea şi un dram din acea bucurie răutăcioasă care, la un moment dat, se transformă într-o cerinţă chinuitoare; stăpânit de ea, omul îşi zgândăre mereu rana, voind parcă să se îmbete cu propria-i suferinţă..."[808]. Nu este suficientă pedeapsa fizică şi privarea de libertate pentru crima sa, la care oricum scriitorul nu

[807] *Ibidem*, p. 471.
[808] *Ibidem*.

mai face trimitere în nici un fragment al romanului. În schimb, ne este prezentată conştiinţa unei culpabilităţi care cere, pentru ispăşire, ceva mai mult decât ceea ce i se impune din partea sistemului ţarist. Alexandr Petrovici Goreancikov se pedepseşte şi găseşte în mod reflex în proiecţiile sale, impuse de el însuşi, o formă de eliberare care aminteşte de purificarea cathartică. Trăieşte, după cum singur o spune, „ca şi cum conştiinţa unei nenorociri copleşitoare ar constitui totodată şi un izvor de voluptate”[809], în care vedem tocmai eliberarea parţială de sub jugul greu al păcatului.

Erosul găseşte un nou mod de manifestare în literatura lui Dostoievski şi rămâne indiferent în faţa despotismului exercitat de pulsiunea morţii. *Sublimarea* devine pentru ocnaşi singura modalitate de a-şi manifesta liber sexualitatea, cu toate că romanul are o serie de sugestii foarte subtile referitoare la homosexualitatea practicată în închisoare. Munca fizică, pe albia râului, la pregătirea alabastrului, provoacă senzaţii care nu fac decât să definească un concept pe care psihanaliza îl va numi şi exemplifica mult mai târziu. În sublimare vedem „derivarea unei energii instinctuale către un scop social elevat”[810], cu un rol major în adaptarea individului la mediu. Iată în ce fel îşi folosesc ocnaşii energiile şi forţele pulsionale care îi macină şi în vis – „cu cât creştea oboseala, cu atât simţeam şi un fel de uşurare; obrajii mi se roşeau, sângele începea să curgă mai repede prin vine.”[811]!

Pulsiunea de viaţă are şi o formă de manifestare simbolică, care nu poate fi identificată decât prin intermediul analitic al informaţiilor latente. Scena băii, pe care o fac deţinuţii, la comun, prin metaforele propuse de scriitor, devine una de tip ritualic în care se urmăreşte şi altceva pe lângă curăţenia trupului. Sau, ceea ce porneşte, ori are menirea de a menţine populaţia prizonierilor curată şi cât mai ferită de boli, devine pentru oameni un ritual prin care se cimentează apartenenţa la grup. Goreancikov are perspectiva unui iad când vede sala minusculă în care trebuie să intre un număr imposibil de oameni pentru a se spăla. „Aburii amestecaţi cu fum ne orbeau: murdăria şi înghesuiala erau atât de mari, că nu mai ştiam unde

[809] *Ibidem*.
[810] Norbert Sillamy, *Dicţionar de psihologie*, p. 303.
[811] F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 505.

să punem piciorul”[812], rememorează în amintirile sale scrise protagonistul-narator. Atmosfera de cuptor este completată de ţipete şi proteste, lanţuri încurcate şi prăbuşiri la podea: „toţi păreau cuprinşi de neastâmpărul unei voioşii febrile, agitate; ţipetele se amestecau cu plescăitul apei [iar], în dreptul ferestrei prin care se primea apa era o larmă şi o învălmăşeală de nedescris”[813].

Această scenă se concentrează mult pe imaginea capetelor rase ale deţinuţilor, pe umezeala fierbinte şi uşa sau ferestrele care vor permite eliberarea celor care participă la acest ritual. „Pe spinările însângerate”[814], îşi aminteşte eroul romanului, se pot vedea urmele bătăilor primite de cei care au avut diferite condamnări, iar întreaga populaţie a închisorii împărtăşeşte acelaşi trup, cu „spinări schilodite, de capete rase, de picioare şi braţe închircite...”[815]. Unii deţinuţi, care îşi permit, plătesc oameni care să îi ajute chiar la spălat şi să îşi facă loc mai uşor în aglomeraţia sufocantă. Goreancikov este printre cei care preferă ajutorul altuia, preocupat într-o manieră plină de semnificaţie de sarcina sa: „Petrov îmi aduse la cunoştinţă că are de gând să mă săpunească din cap până-n picioare şi să mă spele «ca să fiţi curăţel lună»„[816], sau, ceva mai târziu, „«Acum să vă spăl picioruşele»„.

Dar, finalul băii propune şi semnificaţia pe care scriitorul o încifrează în plan latent, când eroul romanului este scos din mulţime, „ţinându-mă de subsuori şi ferindu-mă la orice pas, de parcă aş fi fost de porţelan”[817], dus în altă cameră şi ajutat să se îmbrace. Dacă în plan latent se propune scena unei naşteri, aceasta este ritualică şi spre noua viaţă a deţinutului. Ajutat ca un nou născut, Goreancikov trebuie să treacă printr-o *naştere în comun* spre noua sa formă, de grup. Durerea, senzaţia de neputinţă, şocul în faţa unui mediu complet nou şi aparent ostil amintesc cu fidelitate de experienţa unei naşteri.

Pulsiunea de viaţă şi cea de moarte se determină reciproc şi există, în acelaşi timp, într-o pendulare şi o luptă permanentă pentru supremaţie în viaţa eroilor dostoievskieni.

---

[812] *Ibidem*, p. 528.
[813] *Ibidem*, p. 529.
[814] *Ibidem*, p. 530.
[815] *Ibidem*.
[816] *Ibidem*.
[817] *Ibidem*, p. 531.

Amintiri din casa morţilor abundă în tipologii psihologice pline de urmele acestei lupte, în care de obicei, Thanatos este cel care pune stăpânire pe cea mai mare parte a registrului uman. Pe lângă figurile criminalilor, atinşi sau nu de remuşcări, există şi Akim Akimîci care ne aminteşte de domnul Goliadkin, protagonist al romanului *Dublul*. Nu doar morbiditatea comportamentului, prin agresivitate sau blocarea în gesturi ce presupun compulsia la repetiţie arată influenţa pulsiunii de moarte asupra lumii imaginate de scriitorul rus, ci, uneori, chiar absenţa oricăror porniri, fie ele şi agresive, sugerează aceeaşi moarte simbolică. Prudenţa şi dorinţa de a fi cât mai bine integrat şi apreciat pentru munca depusă devin sinonime ale morţii simbolice în viziunea lui Dostoievski, care vede în asemenea atitudini dedicarea vieţii unor scopuri străine, sterile şi nefireşti. Akim Akimîci este un asemenea prototip uman, pentru că „nu era nici prea bisericos din fire, fiindcă se pare că excesul de cuminţenie înăbuşise în el toate celelalte însuşiri şi daruri omeneşti, toate patimile şi pornirile bune sau rele”[818].

O altă trăsătură a pulsiunii de viaţă este, după cum am arătat în câteva rânduri, şi în cel mai cunoscut text al lui Cervantes, comportamentul alimentar. *A mânca* devine sinonim pentru registrul simbolic cu satisfacerea unei nevoi primare, cum ar fi şi sexualitatea, menţinând astfel o stare de echilibru care încurajează şi face posibilă viaţa. Aşadar, la nivel metaforic, erosul se ascunde în majoritatea scenelor în care mâncarea joacă un rol esenţial şi vedem în pofta cu care don Quijote şi, mai ales, Sancho Panza se aruncă asupra bucatelor o slăbiciune mult prea umană şi mult prea apropiată de sexualitate, motiv pentru care formele religioase au impus adesea postul ca pe o atitudine alternativă, spre mântuire.

După cum am amintit şi în partea de început a demersului nostru, *Filocalia* plasează „păcatul pântecelui” în imediata apropiere a „preacurviei”, fără a intui că aceste două atitudini sunt într-o relaţie directă cu valorile vieţii. Vedem, prin urmare, şi în descrierea sărbătorii Crăciunului din penitenciar, un moment sacru, care este marcat, în principal, ca şi astăzi pentru cei mai mulţi dintre oameni, prin excese alimentare. După cum am arătat în *Antropologie şi comunicare interculturală*, excesele de orice fel au fost acceptate în grupurile umane de fiecare dată

[818] *Ibidem*, p. 539.

în raport cu timpul sacru al sărbătorii[819], iar literatura lui Dostoievski se foloseşte de această particularitate din plin, sugerând de cele mai multe ori prezenţa lui Thanatos, prin protagonişti care suferă de foame sau pentru care mâncarea nu pare să existe ca ritual sau rutină a zilei.

În *Amintiri...* avem de-a face cu o scenă care uneşte timpul sacru, reprezentat de sărbătoarea Crăciunului, cu ceea ce numim exces alimentar, imposibil de manifestat şi, în sens firesc, comportamental. În primul rând, naratorul îşi aminteşte pregătirile pentru sărbătoare în cel mai armonios sens, paradoxal pentru un penitenciar unde au de ispăşit pedepse diferite tipuri de oameni devianţi de la normele elementare de viaţă. Cu ocazia Crăciunului, nimic din vechea viaţă nu se mai poate manifesta, iar viaţa însăşi devine principalul element spre care ocnaşii se îndreaptă, plini de un respect aproape străin lor: „...nimănui nu i-ar fi trecut prin gând să bănuiască în asemenea clipe că ar putea fi cineva nedreptăţit"[820]. La cantina unde mănâncă ocnaşii porţiile se suplimentează, iar după vizita maiorului ceva inexplicabil, pentru timpul şi cadrul profan, pare să se întâmple, după cum rememorează Goreancikov: „nu trecuseră nici cinci minute de la plecarea maiorului, şi mulţi oameni erau cu chef, deşi în faţa lui nici unul nu păruse băut. Veselia şi roşeaţa acoperiră feţele..."[821]. Misterul sugerat de scriitor trebuie pus în relaţie cu ceea ce înseamnă *timp sacru*, specific sărbătorii, mai ales că ocnaşii par să se îmbete, după cum arată textul, fără să fi consumat băuturi alcoolice. Libertatea, care este inclusă în cele mai multe dintre sărbători, mai ales în lumea creştină unde ea este precedată de restricţii severe, provoacă o reacţie puternică la nivelul mentalului colectiv, generând o euforie care, mai întâi, trebuie să fi fost exersată în libertate.

Experienţa lui Dostoievski cu tot ce înseamnă pedeapsă şi ocnă îl pune în postura unui creator care nu mai trebuie să găsească decât forma cea mai potrivită pentru a arăta, cu o fidelitate plină de autenticitatea trăirii, toate reacţiile celui care îşi aşteaptă pedeapsa. Curajul bizar, demonstrat de Orlov, în faţa oricărei pedepse, rămâne în lumea descrisă de scriitor doar o raritate, pentru că majoritatea celor care nu au nici o reţinere în a omorî cu sânge rece pe cineva, puşi în faţa condamnării la

[819] Călin-Horia Bârleanu, *Antropologie şi comunicare interculturală*, p. 199-202.
[820] F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 543.
[821] *Ibidem*, p. 544.

bătaie, sunt în stare să găsească orice soluţie, indiferent de consecinţele ei, pentru a o amâna. De pildă, „în ajun de execuţie, când nu-i mai rămâne nici o speranţă să scape de cele o mie de lovituri, numai ce-l vezi că sare şi împlântă un cuţit în pântecele şefului ori înjunghie un ocnaş, ca să fie trimis iar în judecată..."[822]. Chiar naratorul nu reuşeşte să identifice motorul unui asemenea comportament bizar, mai ales că el îl îndepărtează pe condamnat din ce în ce mai mult de orice posibilă eliberare, ba chiar îl expune „la o pedeapsă de două şi de trei ori mai aspră"[823].

Răspunsul este, după cum visătorul deţine cheia pentru interpretarea propriului său vis, între rândurile romanului. Nu în teoria celor două pulsiuni găsim explicată spaima teribilă, după cum o numeşte Goreancikov, „de ordin pur fizic, năprasnică şi de neînvins"[824] care pune stăpânire pe bărbaţi, ci în teoria *voinţei de putere*. Există o contradicţie flagrantă între puterea exercitată, fără nici un fel de cenzură, de criminali asupra victimelor, şi neputinţa pe care trebuie să o suporte sau să şi-o asume în momentul primirii pedepsei. Ca şi cum scriitorul afirmă că există o tipologie umană imposibil de supus şi, prin urmare, imposibil de pedepsit, guvernată doar de *pulsiunea puterii*.

Omul devine supus pulsiunii, iar puterea îl corupe până în punctul în care îl şi transformă într-un pasager neimplicat în propria viaţă, unde inconştientul şi latura neîmblânzită a psihicului se manifestă liber şi egoist: „Unii oameni sunt setoşi de sânge ca şi tigrii. Cel ce s-a înfruptat o dată din puterea de a pune stăpânire nemărginită asupra cărnii, a sângelui şi a spiritului unui semen al său, [...], acela niciodată nu va mai putea fi stăpân pe pornirile sale"[825].

Dostoievski nu afirmă că doar „sângele şi puterea îmbată"[826], ci spune direct că oamenii se împărtăşesc din puterea pe care o au pentru a se lăsa consumaţi de ea ca de o entitate străină, cu care nu poate exista dialog. Simpla crimă nu este suficientă pentru ca voinţa de putere să se poată instala în lăcaşul vechi al conştiinţei umane, Raskolnikov fiind poate şi cel mai bun exemplu în acest sens. Tipul lui Orlov apare doar prin intermediul îmbrăţişării necondiţionate a laturii subterane umane,

[822] *Ibidem*, p. 593.
[823] *Ibidem*, p. 594.
[824] *Ibidem*, p. 605.
[825] *Ibidem*, p. 608.
[826] *Ibidem*.

prin care omul educat de familie şi societate trebuie să se supună unei forţe de o violenţă sălbatică: „omul şi cetăţeanul pier pentru totdeauna din fiinţa tiranului şi atunci revenirea la demnitatea omenească, la pocăinţă, la învierea morală îi este aproape cu neputinţă"[827].

Lipsa de control pe care o experimentează deţinuţii este una greu de egalat cu un corespondent din viaţa „liberă" a lumii şi asta pentru că, spre deosebire de *Umiliţi şi obidiţi*, unde durerile suportate sunt mai mult de natură morală, aici, în *Amintiri din casa morţilor*, suferinţa este carnală şi hrănită generos cu sângele celor care l-au vărsat şi ei la rândul lor. Durerea provocată trupului este egalată de cea provocată de aşteptarea excecutării pedepsei, cu un rol special de tortură psihologică şi atât de cunoscută scriitorului Dostoievski! Lipsa de putere a individului, altădată generator al morţii şi liber să-şi exercite întreaga forţă pulsională, în aşteptarea plutonului de soldaţi, provoacă reflexe diferite condamnaţilor. Pus în faţa pedepsei iminente, o manifestare evident thanatică, unul dintre eroii dostoievskieni plăsmuieşte, în cel mai *quijotesc* mod cu putinţă, o istorie plină de Eros. Aşa cum cavalerul lui Cervantes era considerat nebun când povestea despre domniţa inimii sale, naratorul nu atribuie un nume bărbatului care îi povesteşte cea mai imposibilă poveste de iubire: „mi-aduc aminte [...] de un nebun foarte ciudat"[828]. Amănuntele iubirii pe care i-o poartă o tânără fată sunt considerate imediat de toţi martorii povestirii ca fiind absolut „absurdă, născocită, desigur, de sărmana lui minte tulburată"[829], iar detaliile observate de Alexandr Petrovici Goreancikov întăresc ipoteza noastră cu privire la similitudinile cu don Quijote: „...părea cu totul absurd să auzi din gura unui om în vârstă de aproape cincizeci de ani, cu o faţă atât de ştearsă, de amărâtă şi chiar slută, o istorie romanţioasă..."[830].

Astfel, teama de pedeapsă este considerată în mod direct responsabilă pentru un asemenea proces de fantasmare, intuiţia strălucită a scriitorului completând profilul psihologic al bărbatului care imaginează, aşteptându-şi anxios pedeapsa, „un roman întreg, agăţându-se instinctiv de acest pai, ca unul care se

[827] *Ibidem*.
[828] *Ibidem*, p. 615.
[829] *Ibidem*, p. 616.
[830] *Ibidem*.

înecă"[831]. Lipsa de putere şi perspectiva thanatică a unei suferinţe căreia nu i se poate supune în nici unul dintre sensurile creştine, de acceptare pasivă şi asumată, generează un proces de fantasmare cu temă erotică, compensând astfel şi opunând, pulsiunii de moarte, pe cea a vieţii.

Scriitorul pune în mai multe rânduri cele două pulsiuni într-o relaţie complementară sau de tranziţie. Tot ce înseamnă manifestare integrată vieţii, Erosului, poate devia cu o uşurinţă neobişnuită în comportament thanatic, aşa cum observă naratorul, când afirmă că „aveam impresia că dorul lui de acasă se preschimbase într-o ură surdă, neîmpăcată"[832].

În privinţa pulsiunii de moarte, *Amintiri...* reprezintă cea mai preţioasă sursă din literatura „de început"[833] a lui Dostoievski, atât prin suferinţa rezervată în egală măsură spiritului şi trupului, dar şi prin exemplele aproape clinice de comportament blocat într-o repetiţie, inevitabil, mai devreme sau mai târziu, provocatoare de suferinţă. Intuiţia scriitorului în privinţa proceselor psihice construieşte şi rememorează, fără îndoială, exemple în care ocnaşii, în ciuda fricii de bătaie, nu se abţin de la contrabandă: „îşi ţinea un timp jurământul, înfrângându-şi pasiunea cu străşnicie, uneori rezista chiar şi o lună întreagă, dar în cele din urmă nu mai putea şi o lua de la capăt..."[834]. Un comportament, aducător de suferinţă în cele din urmă, este repetat de ocnaş în ciuda oricărei decizii asumate imediat după aplicarea pedepsei, care se repetă şi ea, periodic. Aşa cum am arătat deja, repetarea unui comportament finalizat în suferinţă sau provocator de durere, reprezintă o modalitate inconştientă de compensare a culpabilităţii neasumate în totalitate. Mai toţi deţinuţii invocaţi de scriitorul rus manifestă o formă a unui comportament care asigură pedeapsa asumată inconştient de cel supus deja unui sistem coercitiv-punitiv.

Totul, din ocna unde au de ispăşit diferite condamnări oamenii, este legat de o formă variabilă a torturii. Fără să amintească de mitul lui Sisif, scriitorul îi invocă totuşi drama de a

---

[831] *Ibidem*.

[832] *Ibidem*, p. 705-706.

[833] Considerăm romanele mai mici ale scriitorului rus ca parte din scrierile de început pentru că în ele începe procesul de fermentare a marilor teme pe care Dostoievski le abordează în textele care i-au adus definitiv consacrarea în literatura universală.

[834] F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 419.

munci inutil, condamnarea de a suferi prin repetarea unui gest la infinit. Munca în ocnă, după cum rememorează Goreancikov, este departe de a fi un chin în sine şi incomparabil mai uşoară decât multe dintre eforturile pe care ţăranii, de pildă, le depun în muncile la câmp. Dificultatea ei constă în raportarea intimă la ceea ce trebuie făcut, ca finalitate, şi la faptul că este *impusă*. Exceptând cazurile fericite în care munca aduce la final o realizare palpabilă, similară creaţiei, prin construcţia cazărmilor, prin producerea cărămizilor sau a altor materiale necesare unui proces industrial, munca silnică poate avea şi o formă apropiată de cea a lui Sisif: „dacă-l sileşti, de pildă, să verse apa dintr-o cadă în alta şi înapoi, să piseze nisip ori să care pământ dintr-un loc într-altul şi înapoi – şi aşa la nesfârşit – sunt sigur că după câteva zile el îşi va face seama de disperare, ori va săvârşi cine ştie ce alte crime, preferând să îndure mai bine pedeapsa cu moartea..."[835].

Fixaţia pe care scriitorul rus o are pentru lumea animală poate că ar cere un demers exclusiv dedicat temei. Şi aici, după cum Azorka îşi găseşte sfârşitul la picioarele stăpânului său în *Umiliţi şi obidiţi*, câinii reprezintă prezenţe frecvente, mai ales în relaţie cu moartea şi suferinţa. Pentru a se răzbuna pe un maior din cale afară de abuziv şi crud, unul dintre deţinuţi, veterinar recunoscut, lasă câinele iubit al maiorului să moară doar ca să se răzbune pentru toate neplăcerile suportate ca deţinut. Astfel, chiar şi în ciuda unei promisiuni cu o recompensă generoasă, veterinarul se uită la Trezorka şi alege în mod conştient răzbunarea: „...dacă i-aş lua sânge, s-ar înzdrăveni; dar mi-am zis: Ce-ar fi să-l las să crape?"[836].

Câinele, ca partener credincios şi simbol al loialităţii, este folosit în sens metaforic de scriitor în mai toate fragmentele. Animalul conduce şi vesteşte moartea în orice situaţie, atât ca victimă preferată a scriitorului rus, cât şi ca partener unic pentru unii eroi dostoievskieni. Ca urmare, chiar şi eroul-narator găseşte în câinele închisorii, Tărcuş, un prieten condiţionat doar de simpla manifestare a afecţiunii, dar care îi întăreşte singurătatea şi drama înstrăinării. Bucuria animalului este urmată imediat de „o senzaţie de caldă moleşeală, dar şi de chinuitoare amărăciune"[837], resimţită

[835] *Ibidem*, p. 421.
[836] *Ibidem*, p. 432.
[837] *Ibidem*, p. 500.

de Goreancikov. Tărcuş nu moare în acest fragment, dar îndeplineşte tot un scop thanatic, de a demonstra că iubirea oamenilor pentru oameni poate dispărea în condiţiile potrivite şi că în lumea alienată şi brutală a ocnei doar un câine mai poate fi capabil de afecţiune, ca un ghid simbolic care aşteaptă ca ceilalţi să-l urmeze înapoi spre tot ce înseamnă viaţă.

În vitrina animalelor care suferă intră şi Bălanu, un câine care se face remarcat imediat printr-o trăsătură ciudată. Călcat, cel mai probabil, de o căruţă, câinele a supravieţuit cu „şira spinării îndoită în jos de la mijloc, încât dacă îl vedeai de departe fugind, părea că aleargă două vietăţi albe lipite una de alta"[838]. Animalul devine prilej de studiu social pe tema *alterităţii*, pentru că tocmai trăsătura, care atrage atenţia oricui şi ar trebui să provoace milă, stârneşte reacţii opuse ocnaşilor. Blândeţea şi supunerea câinelui în faţa lor, când „se culca numaidecât pe spate" trezea dorinţa oamenilor de a-l răni şi, mai mult, îşi aminteşte naratorul: „...orice ocnaş în astfel de cazuri se simţea parcă obligat să-l izbească cu botul cizmei"[839]. Descrierea lui Bălanu provoacă cititorul neatent şi-i poate induce sentimente de milă, fireşti, dar prin care să se piardă una dintre metaforele obsedante ale lui Dostoievski, aceea că literatura sa capătă o nouă dimensiune simbolică în care travaliul creator se manifestă prin energia inconştientului. „Nu lătra şi nu mârâia la nimeni", scrie eroul, „de parcă ar fi fost din parte-i o îndrăzneală prea mare"[840].

În acest context, este necesar să evidenţiem şi modul în care scriitorul rus intră în psihologia animalului, declanşând un adevărat proces de umanizare care devine, cu fiecare cuvânt, mai plin de semnificaţii pentru întreaga operă dostoievskiană. Conştient de inutilitatea gestului, supus întotdeauna celorlalţi dulăi cu care nu se poate lupta, Bălanu urmează haita care se ţine de câte o căţea pentru că „nu putea renunţa la plăcerea de a goni puţin în urma celorlalţi adoratori..."[841].

Încercarea lui Goreancikov de a-l mângâia, la un moment dat, trezeşte o reacţie paradoxală câinelui, pus în faţa unui comportament absolut nou şi neobişnuit pentru el, tratat de fiecare dată printr-o formă violentă de comunicare: se trânteşte la pământ, ca în toate dăţile când a fost lovit sau asaltat şi

[838] *Ibidem*, p. 658.
[839] *Ibidem*.
[840] *Ibidem*.
[841] *Ibidem*, p. 659.

scheună de bucurie. Faptul că scriitorul insistă pe asemenea detalii şi însăşi natura descrierilor ne face să privim universul animal ca pe unul alternativ celui uman, oglindire fidelă dar într-o notă diferită. Îl vedem deodată pe Goliadkin sau pe bătrânul Smith, supuşi şi fugăriţi permanent de ceilalţi oameni, ofensaţi de simpla lor prezenţă şi înţelegem altfel acum, prin intermediul câinilor, reacţiile bizare ale oamenilor, surprinzătoare şi de neînţeles. Zâmbetul straniu al lui Smith, pus în faţa demonstraţiilor empatice şi fuga sa din calea interacţiunii sociale, reluat de Goreancikov, are corespondent în lumea animalelor, din opera scriitorului rus, care devin prelungiri ale universului uman.

De fapt, indiferenţa este cea care ucide şi alienează, iar mesajul va deveni unul asumat şi angajat în discursul artistic al marilor romane ale lui Dostoievski. Aici însă, scriitorul rămâne în lumea simbolică a animalelor, chiar dacă prin moartea lui Bălanu putem vedea marea temă a vinovăţiei colective, centrală în *Fraţii Karamazov*: „Trist i-a fost, de altfel, şi sfârşitul: într-o zi fu sfâşiat de zăvozi în şanţul din spatele temniţei”[842].

Se cuvine să invocăm din nou, aici, Testul de Apercepţie pentru Copii[843], unde animalele reprezintă doar porţi de semnificaţie pentru a descoperi realitatea psihică în care trăiesc pacienţii. Dostoievski se foloseşte de registrul animal pentru a completa simbolic tabloul trăirilor şi conflictelor umane, complexe, profunde şi autentice. Echilibrul celor două lumi, în oglindă, se face prin intermediul suferinţei, care îi marchează fiinţele ca un stigmat. Astfel, prima şi cea mai frapantă descriere a lui Bălanu, „două vietăţi lipite”, ca şi cum ar avea în mişcare direcţii diferite, se reflectă în latura umană prin atât de complexul *dublu dostoievskian*[844].

Există un tipar în tematica literaturii universale atunci când scriitorii propun în textele lor vieţi oprimate sau private de libertate. Se naşte astfel un stereotip care, în mod reflex, în imaginar, uneşte omul închis cu simbolul ascensional al păsării. Protagonistul romanului mărturiseşte dificultăţile întâmpinate în primul său an de ocnă şi tentaţia de a-şi imagina libertatea prin orice stimul natural, animal sau floare: „o lume primitivă, săracă,

---

[842] *Ibidem*.

[843] Şi în *Amintiri din casa morţilor* scriitorul pune bărbaţii în roluri de copii, atât prin naivitatea, cât şi prin instinctualitatea lor egoistă. „Colonistul e ca un copil” (*op. cit.,* p. 635), sau, „ocnaşii sunt creduli ca nişte copii” (*op. cit.*, p. 643).

[844] Vezi şi Călin-Horia Bârleanu, *Urmele subconştientului dostoievskian*, *passim*.

dar liberă. Surprinzi şi urmăreşti zborul unei păsări ce spintecă aerul..."[845]. Criticul Lev Şestov vede în asemenea descrieri „ecoul sentimentelor lui Dostoievski"[846], fantasmarea căreia i se abandona în timpul cât a trăit la ocnă. Mai târziu, Ken Kesey preia în aceeaşi manieră simbolismul şi îl alătură dorinţei şi fricii unor bărbaţi de a-şi asuma eliberarea dintr-un azil pentru bolnavii psihici. După cum am afirmat deja, Eros se află într-o opoziţie permanentă faţă de Thanatos, cele două pulsiuni completându-se şi compensându-se de câte ori una pare să obţină supremaţie asupra oamenilor. Un exemplu de caracter surprins într-o regresie infantilă, nu face decât să ascundă un omor cu sânge rece, despre care Alexandr Petrovici Goreancikov nu poate crede că s-a petrecut cu adevărat până nu aude mărturisirea deschisă şi liberă de orice remuşcare, chiar din gura bărbatului.

Sirotkin, un alt personaj, este privit de toată populaţia temniţei ca un copil mare, cu un comportament tolerat, dar care evocă tentaţiile oricărui copil, gata să-şi dea banii pe dulciuri, când hainele de pe el arată mai mult a pânze şi zdrenţe. Naratorul surprinde tocmai acest comportament bizar, indiferent la ceea ce, de obicei, reprezintă priorităţi pentru adulţi, când bărbatul „îşi cumpăra un colăcel sau turtă dulce şi le mânca fericit ca un copil"[847]. Când toţi deţinuţii au preocupări diverse, de dragul de a umple timpul sau pur şi simplu ocupaţi cu rutina regimului lor de viaţă, Sirotkin sfidează convenţiile şi grupul adulţilor, plimbându-se printre ei „cu mâinile în buzunar"[848]. Aşadar, personajul sugerează un Alioşa care a avut condiţiile necesare manifestării unui instinct de moment, morbid. Bărbatul-copil este preocupat şi animat de pulsiunea vieţii în *Umiliţi şi obidiţi*, norocos de o situaţie financiară bună, chiar dacă nu şi de un tată dedicat, pe când Sirotkin, nevoit să facă armata, găseşte un mediu ostil Erosului. Ceea ce nu face decât să-i canalizeze instinctualitatea egoistă într-un scop morbid, omorându-l pe comandantul de companie, cu o explicaţie specifică oricărui copil care, odată plictisit, simte nevoia imperioasă de un alt stimul: „prea mi se făcuse silă de toate"[849].

---

[845] F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 642.

[846] Lev Şestov, *Revelaţiile morţii (Dostoievski – Tolstoi)*, În româneşte de Smaranda Cosmin, Prefaţă de Radu Enescu, Iaşi, Editura Institutul European, 1993, p. 55.

[847] F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 446.

[848] *Ibidem*.

[849] *Ibidem*, p. 447.

Dacă prin infantilizarea bărbatului scriitorul urmăreşte să compenseze dominaţia pulsiunii de moarte, o altă tipologie umană, prezentă între rândurile ocnaşilor, evocă arhetipul *tricksterului*, despre care am discutat deja în relaţie cu cel mai cunoscut roman al lui Cervantes. Întâlnit cu rol de bufon, gata să intervină pentru a detensiona orice situaţie potenţial conflictuală, Skuratov face parte, după cum afirmă şi scriitorul, „din categoria acelor glumeţi voluntari, mai bine zis măscărici, care se simt obligaţi să-şi înveselească camarazii încruntaţi şi care, bineînţeles, nu primeau pentru asta decât ocări"[850]. Cu toate că în forma sa nordică, arhetipul este întruchipat de Loki, divinitate care urmăreşte să producă haos şi îşi obţine plăcerea doar din a încurca planurile celorlalţi, zei şi oameni, latura sa civilizatoare şi-a demonstrat importanţa, în mai toate regiunile lumii, prin spiritul ludic care a susţinut mereu valorile vieţii. Şi în spaţiul tradiţional românesc, după cum am arătat în *Antropologie şi comunicare interculturală*, bărbatul care-şi asuma rolul bufonului în cadrul ceremonialului de priveghere a mortului îndeplinea o funcţie socială foarte clară şi esenţială: glumele sale simple ţin familia la adăpost de orice deznădejde care nu face decât să promoveze mai departe pulsiunea de moarte. Şi Herman Melville invocă, înaintea scriitorului rus, acelaşi arhetip uman, important pentru orice comunitate prin rolul său terapeutic la nivel de grup: „... puteţi fi sigur că orice om care lasă cu mărinimie pe alţii să se veselească pe seama lui, are mai multe însuşiri alese decât vă închipuiţi"[851].

Ne întoarcem la textul lui Dostoievski pentru a mai arăta încă o dată, definitiv, că arhetipul *tricksterului* este unul civilizator şi generator de viaţă, specific Erosului. Scriitorul trebuie să fi remarcat, în perioada petrecută în detenţie, că, de multe ori, particularităţile fizice ale „bufonilor" reprezintă avantaje importante în rolurile asumate de a înveseli şi de a deveni sursă principală şi unică pentru umor. Astfel, ocnaşul Şapkin, cu „urechi ca verzele, mari şi răşchirate"[852], se pare că este incapabil să vorbească fără un umor subtil înscris în orice poveste sau cuvânt. Pendularea între cele două pulsiuni umane, cu toate manifestările lor variate, face obiectul interesului

[850] *Ibidem*, p. 492.
[851] Herman Melville, *Moby Dick,* p. 78.
[852] F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 619.

scriitorului în travaliul creator, după cum reiese şi din exemple cu un grad ridicat de transparenţă, fără nevoia unui demers hermeneutic. „Ocnaşul care cu un ceas mai înainte se prăpădea de râs", povesteşte deţinutul Goreancikov, oglinda lui Dostoievski, „acum plângea într-un colţ, beat mort"[853]. Pentru cei privaţi de libertate, lupta dintre Eros şi Thanatos le ocupă cea mai mare parte a timpului, de cele mai multe ori fără să o ştie, motiv pentru care scriitorul se foloseşte frecvent de diferitele metafore care încifrează pulsiunile. Dacă umorul şi bufoneriile reprezintă repere fundamentale ale Erosului, *teatrul*, ca joc şi artă dramatică, am putea spune că este însăşi viaţa. Deţinuţii au libertatea să organizeze scenete şi spectacole de teatru, spre eliberarea spirituală a tuturor. Dacă închisoarea, cu rutina şi munca ei silnică, cu „viaţa searbădă, ştearsă şi monotonă ca picăturile de ploaie măruntă"[854], evocă semnele lui Thanatos, teatrul trezeşte un Eros aflat în hibernare şi în imposibilitatea de a se manifesta liber, „de a se reîntoarce la viaţă, de a ieşi din amorţeală, de a petrece un ceas veselindu-se în voie..."[855].

Există şi o finalitate, în actul artistic improvizat de ocnaşi, legată în mod cert de tot ce înseamnă normalitate şi armonie. Pe urmele actului artistic analizat de Aristotel, descoperind din întâmplare funcţia cathartică, purificatoare a spectacolului cu care se identifică, fiecare pleacă spre patul lui cu o nouă stare, una comună, împărtăşită de toţi cei care au asistat la piesa de teatru: „... pleacă veseli, încântaţi [...]. Nu se mai aud vorbe de ocară; nu se mai iscă nici o gâlceavă. Toată lumea e neobişnuit de mulţumită, s-ar putea spune chiar fericită [...], toţi adorm cu sufletele aproape senine: liniştiţi, împăcaţi"[856].

Ciclurile naturii devin parte din viaţa bărbaţilor care trăiesc împreună, privaţi de libertate şi în imposibilitatea de a-şi manifesta cele mai multe dintre instincte. Dacă prin teatru are loc o purificare ce permite Erosului, prin identificarea cu actul artistic, să devină principal motor al imaginarului colectiv, spectacolul dat de natură în fiecare primăvară este mai puţin generos cu cei care asistă la el, de unde şi acţiuni dese în care Thanatos deturnează instinctul de viaţă. „Am observat că în temniţă certurile sunt mai frecvente şi mai pătimaşe

[853] *Ibidem*, p. 547.
[854] *Ibidem*, p. 565.
[855] *Ibidem*.
[856] *Ibidem*, p. 572-573.

primăvara”[857], notează Goreancikov, ca un observator detaşat şi obiectiv, cu o înţelegere care ajunge în cele mai ascunse colţuri ale psihicului uman. Imposibilitatea de a mima sau de a se identifica, de cele mai multe ori, cu un asemenea spectacol al naturii, duce la acţiuni care, prin sublimare, sunt menite să inhibe pulsiunea de moarte. Ocnaşul, în acest moment al anului, „se aşterne pe muncă cu o înverşunare neobişnuită [...], de parcă ar vrea ca prin greutatea muncii şi prin oboseala fizică să înăbuşe ceva ce-l roade pe dinăuntru”[858], pentru că dezgheţul iernii nu aduce pentru el nici o schimbare de stare. Cei din *casa morţilor* rămân sub o voinţă străină, de necontrolat, apăsaţi de aceeaşi rutină a ocnei, în ciuda demonstraţiei naturii de viaţă manifestată „cu o putere de negrăit”[859]. În mod simbolic, nu vara este cea care provoacă şi răscoleşte trăirile inconştiente ale oamenilor, ci primăvara, considerată în roman ca „anotimp cald”. Favorabil libertăţii şi vieţii, cei certaţi cu legea se ascund în diferite locuri, doar pentru a se preda în mod bizar, odată cu venirea toamnei: „...se prezintă de bunăvoie în oraşe şi târguri, grupuri-grupuri, ca să fie băgaţi ca vagabonzi prin aresturi şi închisori, pentru vremea grea de iarnă, sperând că la vară vor izbuti din nou s-o ia razna”[860]. Dezgheţul şi risipirea iernii face viaţa ocnaşilor mai uşoară, fără nici o îndoială, însă chiar dacă ei se pot mişca „mai în voie”[861], un sentiment de tristeţe thanatică îi copleşeşte.

Considerat drept primul mare roman al lui Dostoievski, *Amintiri din casa morţilor* propune deja unele dintre cele mai importante teme ale literaturii scriitorului rus. Tratată cu o intuiţie filosofică strălucită, libertatea atât de apreciată de lumea ocnei se arată, în finalul romanului, doar un concept relativ şi înşelător, încărcat mai mult de credinţele oamenilor, decât de realităţi obiective. Astfel, pe de o parte, în *Fraţii Karamazov*, putem vedea tema libertăţii supusă unei dezbateri, care o şi marchează pentru totdeauna în istoria culturală a ideilor, prin intermediul întâlnirii Marelui Inchizitor cu Mântuitorul Hristos. În *Amintiri din casa morţilor*, pe de altă parte, avem şansa de a urmări apariţia unei idei care, mai târziu, devine reper

[857] *Ibidem*, p. 634.
[858] *Ibidem*, p. 635.
[859] *Ibidem*.
[860] *Ibidem*, p. 638.
[861] *Ibidem*, p. 640.

fundamental al literaturii dostoievskiene. Infantilismul unor deţinuţi prezentaţi în roman are corespondent, în filosofia scriitorului rus, în orice individ care se poate considera liber, printr-un univers intim construit în jurul conceptelor pe care oricum nu le înţelege.

Lipsa permanentă a contactului cu viaţa din spatele zidurilor contribuie la formularea unei idei false şi aratădeţinuţilor „libertatea mult mai liberă decât este ea în realitatea de toate zilele”[862]. Sau, după cum remarca Albert Kovács, închisoarea-ocnă îşi găseşte un referent în „realitatea socială a timpului, ale cărei legi sunt transferate şi defetişizate în *Casa morţilor.* Ocna, pentru unii, este chiar mai uşoară decât viaţa...”[863]. Aşadar, *conţinutul adevărat al libertăţii*, după cum îl numeşte masca lui Dostoievski, Alexandr Petrovici Goreancikov, este exagerat întotdeauna de cel care nu o mai poate experimenta decât prin intermediul amintirii şi al imaginaţiei.

Refuzul reflex al lumii în care trăiesc eroii lui Dostoievski şi alegerea unei alternative onirice în care nu cred oricum, dar în care găsesc pentru o clipă răgaz şi linişte, reprezintă o constantă a creaţiei pe care o putem considera *a cincea dimensiune* de existenţă umană. Goreancikov, ca Nataşa şi ca mai toţi eroii scriitorului rus, vrea să se convingă de lumea în care trăieşte, să se încredinţeze că experienţele din ocnă „nu sunt continuarea unui vis cumplit, ci însăşi realitatea”[864]. „Dar cine a spus că-i vis? E realitatea cea mai adevărată: iată, se aude un geamăt...”[865], pare să fie concluzia pe care o alege provizoriu condamnatul – „«Doar n-am să stau aici o veşnicie, ci numai câţiva ani!» Îmi zic în gând şi iarăşi las să-mi cadă capul pe pernă”[866].

Cea de-a cincea dimensiune dostoievskiană este reprezentată, aşadar, de posibilitatea existenţei unei realităţi care aşteaptă doar să fie acceptată pentru a se manifesta. Singurul care a mai remarcat rolul fundamental jucat de vis în poetica dostoievskiană este Mihail Bahtin care vedea în visul, atât de prezent în opera scriitorului rus, „posibilitatea unei vieţi trăite cu

[862] *Ibidem*, p. 718.
[863] Albert Kovács, *Poetica lui Dostoievski,* Bucureşti, Editura Univers, 1987, p. 243.
[864] F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 573.
[865] *Ibidem*.
[866] *Ibidem*.

desăvârşire altfel, organizate pe temeiul altor legi..."[867]. Blocată în cele mai importante şi mai dăunătoare evenimente din viaţa creatorului, exprimându-le într-o formă repetată, diferită, sub forme simbolice, conştiinţa se raportează mereu şi retrăieşte, ca într-o buclă a dimensiunii spaţiu-timp, drama condamnării, execuţiei şi a timpului care s-a scurs, asumându-şi posibilitatea ca, de fapt, veşnicia să fie cea care o marchează în asumarea pedepsei şi, ca urmare, să nu fi părăsit niciodată ocna.

[867] Mihail Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, În româneşte de S. Recevschi, Bucureşti, Editura Univers, 1970, p. 205.

7. Émile Zola, *Germinal*[868] – cronica sau epopeea existenţei subterane

Émile Zola este considerat de istoria literaturii universale unul dintre cei mai importanţi reprezentanţi ai *naturalismului*, prin introducerea unor concepte literare cărora le-a dedicat creaţii artistice orientate evident spre evoluţia unor eroi exemplari. *Ereditatea* şi setea de sânge, ca parte a unui comportament specific pulsiunii de moarte îi urmăreşte pe protagoniştii lui Zola pe întinderea a mai multe generaţii, surprinse în romane diferite. În acest sens s-a afirmat că „Zola îl asimilează pe scriitor cu omul de ştiinţă”[869] pentru că, în curentul naturalist, romanul devine descriere a vieţii observate şi analizate.

Apărut în anul 1885, pregătirea romanului *Germinal* a fost asumată într-un sens aproape ştiinţific de scriitor. Ceea ce la Dostoievski a fost parte din experienţa sa de viaţă, devenită sursă pentru cele mai multe dintre operele sale literare, la Zola a lipsit, dar fără să priveze textul de veridicitatea descrierilor. Astfel, scriitorul francez, în vederea asumării temei subterane, a vieţii minerilor, călătoreşte într-o zonă cu exploatare intensă şi alege să experimenteze viaţa celor despre care urmează să scrie. „Coboară în mina Renard”, scrie Armand Lanoux, „la cinci sute de metri sub pământ, cărându-şi burta şi gâfâind”[870], nu doar pentru a descoperi mizeria şi suferinţa prin care oamenii îşi câştigă existenţa, cât şi angoasele personale. Biograful şi scriitorul Armand Lanoux considera că romanul cel mai cunoscut şi mai profund al lui Zola este potrivit chiar şi pentru predarea şi studiul jurnalismului de anchetă: „Nu e suficient să fii pictural”, susţinea biograful, „trebuie să şi înţelegi *fiziologia* minei”[871], iar

[868] Émile Zola, *Germinal*, I, II, În româneşte de Oscar Lemnaru, Prefaţă de Theodosia Ioachimescu, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1960.

[869] Ion Brăescu, *Emile Zola*, Bucureşti, Editura Albatros, 1982, p. 8.

[870] Armand Lanoux, *Bună ziua, domnule Zola*, Traducere de Ileana Şoldea, Bucureşti, Editura Univers, 1982, p. 260.

[871] *Ibidem*, p. 261.

scriitorul francez a lucrat cu instrumentele unui sociolog care observă şi se hotărăşte apoi să şi experimenteze împreună cu modelele comportamentale surprinse.

În general, cercetătorii literaturii franceze au căzut de acord că *Germinal* reprezintă climaxul creaţiei scriitorului francez care urmăreşte cu un ochi învăţat să vadă pulsiuni, mai ales, pe cele transmise ereditar; în filosofia creaţiei sale, familia Rougon-Macquart, alcătuieşte o serie în douăzeci de volume în care *Germinal* este cel de-al treisprezecelea roman. Ca urmare, Émile Zola alege, pentru o perioadă, să trăiască viaţa minerilor, să coboare în mină împreună cu ei sau să participe la întâlniri administrative, totul într-un efort susţinut de a înţelege viaţa celor care muncesc în subteran. După cum arată şi Ion Brăescu, „greva minerilor de la Anzin a fost principala sursă de documentare a lui Zola”[872], prezent şi empatic cu sentimentele clasei muncitoare exploatate, surprinse în roman ca fiind generatoarea unei revolte care poate fi privită ca fenomen social în Franţa. Biograful român arată rigurozitatea scriitorului care îşi propune să surprindă drama oamenilor blocaţi între muncă şi plata care nu le garantează nici măcar o existenţă redusă la baza necesităţilor: „...s-a servit de asemenea de câteva lucrări teoretice sau tehnice despre exploatarea cărbunelui, ritmurile de producţie şi de consum, bolile profesionale şi accidentele minerilor”[873].

În comparaţie cu ceilalţi scriitori discutaţi până aici, Zola nu dispune de o biografie cu evenimente dramatice şi experienţe de viaţă plasate la limita dintre viaţă şi moarte. Războaiele lui Cervantes, închisorile în care a stat, ca şi Dostoievski, comerţul şi navigatul pe mări străine sau rebeliunile în faţa autorităţii căpitanilor reprezintă pentru procesul creaţiei artistice elemente fundamentale fără de care produsul final ar fi arătat altfel. Aici, suntem pe un domeniu puţin umblat, unde plutesc permanent presupuneri cu privire la relaţia dintre opera de artă şi evenimentele importante din viaţa creatorului. După cum o plimbare prin pădure duce, la modul general, în funcţie şi de direcţia aleasă, de cele mai multe ori, într-un loc similar, în detaliu, destinaţia este cât se poate de diferită. Considerăm că experienţele de război şi întâlnirea sau experimentarea *alterităţii*,

[872] Ion Brăescu, *op. cit.*, p. 128.
[873] *Ibidem*.

a întâlnirii cu ea, au modificat pentru totdeauna conştiinţa umană colectivă dar, cu atât mai mult, a influenţat-o şi pe cea creatoare. Ce altceva reprezintă imaginea lui don Quijote sau a Balenei Albe dacă nu chiar o filosofie şi un tipar comportamental uman de receptare a *diferenţei*? Ceea ce pentru Cervantes, Melville şi Dostoievski a reprezentat traumă şi familiarizare cu suferinţa şi morbiditatea în toate formele ei, la Zola trebuie compensat pentru că lipseşte cu desăvârşire. Literatura universală intră, odată cu opera scriitorului francez, într-o nouă etapă, caracterizată de globalizare şi de evenimente mai puţin încărcate de dramatism. Doar cele două conflagraţii mondiale se dovedesc deosebit de fertile pentru câţiva oameni care aleg să sublimeze pulsiunile şi amintirile în romane încărcate de tensiunea şi metaforele inconfundabile ale războiului. Al doilea nostru volum va include, în acest sens, o analiză a celor două pulsiuni umane şi din operele lui Ernest Hemingway şi ale lui William Golding.

Mai mult, dacă excludem asemenea situaţii, generatoare ale suferinţei, atât de fertile pentru creaţia artistică, vedem şi în literatura lui Kafka, a lui Huxley, a lui Faulkner sau Pynchon, chiar şi a lui Cărtărescu, din spaţiul literar românesc, apreciat, în cele din urmă, în aproape toată lumea, prin acest scriitor român, creaţii în care simbolurile sunt rezultate ale unor căutări, ale sondării propriilor lor istorii. Literatura devine cercetare a interiorului şi inovaţie prin descoperirea unor formule noi de exprimare a sinelui. Nu mai avem temele mari ale literaturii dostoievskiene, în complexitatea lor psihologică de manifestare, ci analiza unor procese mai mici, dar în egală măsură importante, ale protagoniştilor, ca prototipuri puse în faţa aceluiaşi conflict cu tatăl – *Verdictul* lui Kafka este cel mai bun exemplu în acest sens.

Experienţele personale rămân, în toată literatura universală, cel mai bun material pentru opera artistică, în măsura în care ele trec prin filtrul simbolic al semnificaţiei colective. Zola, în cercetarea lui de o rigurozitate jurnalistică (în sensul ideal al noţiunii, desigur), este animat de dorinţa preluării unor motive şi tipologii umane care, în sine, ar putea reprezenta opere de artă. Lanoux l-a văzut pe scriitor ca pe un tânăr revoltat în faţa mizeriei şi a suferinţei suportate de clasa muncitorilor din provincie. Mai mult, biograful îl descrie în câteva cuvinte pe scriitorul romanului, aflat în perioada de cercetare: „Autorul romanului *Germinal* are nouăzeci şi cinci de kilograme. Şi o

spaimă nebună de diabet"[874]. Obsesia pentru sănătatea din ce în ce mai şubredă îl provoacă la plimbări lungi, egalate doar de conştiinţa că unele eforturi îi vor rămâne, pe viitor, interzise.

Amănuntul nu este pus de biograf în relaţie cu figurile care aglomerează mina şi întunericul *Germinalului*, cu cei atinşi de neputinţa vârstei sau de munca prea grea, dusă toată viaţa în mină. Neputinţa, la Zola, are două direcţii mari în care poate fi canalizată: întâi, prin resemnarea într-o boală care devine sinonimă cu bătrâneţea minerilor şi, în al doilea rând, prin sublimarea suferinţei şi a bolii în acţiuni care dau frâu liber tuturor pulsiunilor de moarte. Boala şi suferinţa celor care muncesc ca într-o ocnă, având conştiinţa infernală că munca lor nu le garantează nici măcar mâncarea de pe o zi pe alta, este în opoziţie cu vitalitatea şi Erosul care atinge restul oamenilor, indiferent de vârsta lor. O senzualitate carnală, manifestă, pare să izbucnească la fiecare pas al minerilor, într-o viaţă colectivă în care sexul a devenit o explorare a labirinturilor în care se pierd zilnic pentru a-şi câştiga existenţa.

Astfel, subteranul la Zola, este încărcat în egală măsură de semnificaţii în cele două registre, manifest şi latent. „Galeriile minei", susţine Anca Sîrbu, „«labirintul de scări şi coridoare obscure» din *Germinal*, aleile parcului «Le Paradou» [...], raioanele marelui magazin [...], aparţin unei lumi «reglate, organizate cu o rigoare mecanică»„[875]. Rătăcirile lui don Quijote, ca şi cele ale întregului echipaj al navei *Pequod*, se mută aici, de pe pământ şi apă, în subteran, într-un noroi negru care acoperă asemeni unei pete de cerneală întregul spaţiu de muncă al minerilor.

Munca ocnaşilor dostoievskieni nu are nimic în comun cu eforturile minerilor lui Zola, surprinşi într-o încordare morală şi fizică neîntreruptă, într-un mediu ostil vieţii şi suportând condamnarea la foamete. Mai mult, ca şi în cazul literaturii scriitorului rus, copiii reprezintă un cadru în care suferinţa se manifestă în toată semnificaţia ei morbidă, afectându-i rece şi impasibilă la drame. „*Germinal* are o măreţie de epopee"[876], consideră Ion Brăescu, şi pentru că, mina în care oamenii intră zilnic să câştige încă puţin care să le prelungească chinul

[874] Armand Lanoux, *op. cit.*, p. 262.
[875] Anca Sîrbu, *Timp şi spaţiu în literatura franceză din secolul al XIX-lea*, Iaşi, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", 1999, p. 126.
[876] Ion Brăescu, *op. cit.*, p. 130.

resimţit, aşa cum „le Voreux" „sugerează prin numele său însuşi *Lacomul*"[877], ca o gură infernală în care se pierd energii vitale vieţii şi valori umane reduse la zero.

Ion Brăescu vede în roman o metaforă a spaţiului infernal, apocaliptic, în care munca şi suferinţa se desfăşoară într-un mediu acoperit complet de cromatica thanatică sugerată de negru. Culoarea dominantă în roman, apare în cele mai multe dintre paginile sale: „din cele 40 de capitole ale cărţii, doar 10 lasă să se vadă lumina zilei. Şase au drept cadru fundul minei, în timp ce celelalte 24 se petrec noaptea sau, cel mult, la orele amurgului"[878]. Şi Claude Abastado, un alt biograf şi cercetător al literaturii lui Zola, a văzut în *Germinal* un roman al nopţii şi al tenebrelor[879] care, am putea adăuga noi, prin contagiune, a influenţat viaţa şi comportamentul celor care trăiesc mai mult sub pământ. Semnificaţia titlului, prin trimiterea la prima lună de primăvară, când seminţele îşi încep evoluţia într-o explozie generală de vitalitate, poate fi înţeles şi în relaţia lui cu viaţa care se stinge încet, dar sigur, pentru toţi cei care par predestinaţi să muncească şi să moară în subteran, pentru a asigura fertilitatea generaţiilor viitoare, gata de schimbare şi de revoluţie.

În acest context, ar fi o eroare să vedem în personajul cu care se deschide romanul o figură centrală în construcţia textului. Étienne călătoreşte în căutarea unei noi vieţi şi o găseşte în comunitatea minerilor din Montsou. Familia Maheu aproape îl adoptă pe tânărul care fusese dat afară pentru comportament violent (de unde şi obsesia permanentă a literaturii scriitorului francez pentru tipologii supuse eredităţii încărcate de instincte agresive). În scurt timp, neajunsurile muncii de miner îl fac pe Étienne să se revolte şi să genereze în jurul său o mişcare de protest care îngheaţă întreaga activitate în mină. Părerile împărţite, foametea, anduranţa şi îndârjirea în faţa unor hotărâri, comparate permanent cu viaţa proprietarilor minei, departe de orice lipsuri, alcătuiesc tabloul dramatic al unei încercări de a dobândi o serie de drepturi. Pe Zola nu-l interesează succesul protestelor, ci atitudinea şi comportamentul specific pe care fiecare om, bărbat, femeie sau copil, le adoptă în relaţie cu greva.

---

[877] *Ibidem*.
[878] *Ibidem*, p. 131.
[879] Claude Abastado, *Germinal. Émile Zola, Analyse critique*, Paris, Hatier, 1991, p. 38.

Pentru naturalismul scriitorului francez, să călătoreşti noaptea, într-un întuneric prin care nu se vede nimic, este un imperativ, chiar dacă până şi în registrul operei de ficţiune, o asemenea scenă ar fi puţin probabilă. Étienne „nu vedea în faţă nici măcar pământul întunecat”[880], precizează scriitorul exact în deschiderea romanului, pentru a formula, din ce în ce mai concret şi mai vădit un univers acoperit de întuneric, în care orice răsărit poartă tot amprenta nopţii. Semnele lui Thanatos îl însoţesc pe tânăr în căutarea sa nocturnă, ca pe Ishmael aflat în labirintul oraşului pentru a-şi găsi adăpost până la îmbarcare. Frigul şi întunericul găsesc în cele „trei focuri arzând sub cerul liber”[881], cu flăcări roşii, opoziţia Erosului prin care Zola anunţă că omul aflat în plin proces de căutare urmează să fie pus în ipostaza de a alege.

Tânărul alege în funcţie de stimulii resimţiţi şi dominanţi în momentul trăirii, neputând „înfrâna sfâşietoarea nevoie de a-şi încălzi o clipă mâinile”[882]. Semnele celor două pulsiuni sunt prezente la nivel simbolic în toată introducerea construită de scriitor, în flăcările care urcă inutil spre un cer mort şi care îl atrag pe bărbat spre un drum care coboară. Descoperirea primei guri de mină, ca plasată între lumi opuse, diferite, este asociată cu apariţia a doi bărbaţi, lângă foc, luminaţi în mod simbolic, diferit: bătrânul stă cu spatele la el, în vreme ce tânărul are faţa complet luminată de flăcări. De faptul că cei doi mineri au funcţii încărcate de semnificaţii diferite în text ne convingem în momentul în care bătrânul este cuprins de un episod de râs, deturnat de „un cumplit acces de tuse”[883], în urma căruia „cu o adâncă horcăială ce-i sfârteca gâtlejul, scuipă lângă coş, iar pământul se înnegri”[884]. Astfel de situaţii alcătuiesc imagini puternice de care Zola se foloseşte pentru a descrie lumea unor condamnaţi să lucreze în beznă şi noroi până în punctul în care elementele devin parte structurală a oamenilor. Dialogul celor trei arată că ocna evocată de Dostoievski, cu metaforele muncii silnice, impuse şi insuportabile, nu este decât o suferinţă garantată de o serie de stimuli satisfăcuţi, esenţiali vieţii. În vreme ce deţinuţii scriitorului rus au parte de mese bogate cu ocazia

[880] Émile Zola, *op. cit.*, I, p. 1.
[881] *Ibidem*, p. 2.
[882] *Ibidem*.
[883] *Ibidem*, p. 9.
[884] *Ibidem*, p. 10.

sărbătorilor, de pomeni şi de o pâine despre care se ştie că e cea mai bună din regiune, minerii lui Zola trăiesc într-o libertate cu mult mai apropiată de Thanatos. „– Măcar pâine să avem!", răsuflă şi reclamă indignaţi cei doi mineri, puşi în ipostaza de a alege între foarte puţina mâncare şi nimic. „–Măcar de am avea pâinea cea de toate zilele, repetă pentru a treia oară Étienne [...]. De-am avea zilnic pâinea, ar fi prea frumos!"[885], devine una dintre mărcile care stigmatizează lumea minerilor, privaţi nu doar de un aliment de bază, ci şi de un simbol puternic încărcat de noţiuni religioase, după cum o sugerează fragmentul de rugăciune. Calvarul pe care trebuie să-l suporte oamenii este unul cu manifestare generală, iar chinul lor, prinşi între renunţare şi muncă, ca între două tipuri diferite de moarte, se reflectă în cele patru dimensiuni. Eros şi Thanatos se luptă în fiecare moment, atât în psihologia minerilor, cât şi în mediul lor aglomerat: „zorile nici nu mijeau pe cerul mort, doar furnalele înalte scoteau flăcări [...], însângerând întunericul nopţii fără să lumineze tainele"[886].

7.1. Complementaritatea celor două pulsiuni

Eros şi Thanatos fac obiectul celor mai profunde pagini de literatură universală, mai cu seamă în cazurile în care instinctele, respectând tiparul uman specific, trăiesc în acelaşi timp, în acelaşi sistem inconştient. Cazul minerilor din Montsou devine exemplar pentru literatura lui Zola şi însăşi manifestarea unor porniri care nu mai pot fi cenzurate sau oprimate face ca romanul să fie considerat drept capodopera creaţiei scriitorului francez. Cele două pulsiuni se manifestă cu putere aproape în acelaşi timp pentru eroii din *Germinal*. Un cuplu de iubiţi, care „deprinseseră prostul obicei să se iubească proptiţi în peretele odăii..."[887], este imediat asociat întregului grup de mineri care, acoperiţi de întuneric şi doar în puterea nopţii, în ciuda unei oboseli copleşitoare, găsesc energie totuşi „să fabrice copii, carne sortită trudei şi suferinţei"[888].

Sexualitatea capătă mecanica unei rugăciuni la care omul

[885] *Ibidem*, p. 15.
[886] *Ibidem*.
[887] *Ibidem*, p. 180.
[888] *Ibidem*, p. 181.

dezdănăjduit şi fără speranţă apelează totuşi dintr-un reflex exersat toată viaţa. Lăsarea întunericului la suprafaţa pământului şi nu sub el, acolo unde întunericul e veşnic, permite manifestarea unor instincte care împrumută din supliciul muncii minerilor, deturnând scopul fundamental al Erosului şi înlocuindu-l cu nevoia de a simţi orice altceva, în afara oboselii şi a foamei. Nu ar fi singura dată când Zola îşi pune personajele în rolurile unor maşini pentru care rutina subteranei a devenit singura raţiune de a exista. Până şi spiritul ludic, atât de frecvent şi necesar în toate situaţiile umane similare, se estompează în acţiunea de a construi disperarea şi revolta acumulată a minerilor. Étienne reuşeşte să se integreze între mineri şi în munca lor, într-un interval de timp relativ scurt, nu doar la suprafaţa procesului de interacţiune, ci şi în profunzimea tuturor semnificaţiilor vieţii subterane. Nu mai face exces de forţă, se foloseşte de supleţea trupului său pentru a se strecura în mină cu o uşurinţă care nu poate fi privită decât în sens compensator faţă de dificultăţile întâmpinate aici de scriitorul Zola, şi devine imaginea fidelă a unui miner cu experienţă „în această strivitoare deprindere care îl reducea, în fiecare zi câte puţin, la o simplă maşină în funcţiune”[889].

Ca urmare, vom observa şi că sexualitatea manifestă din roman are un caracter ritualic care permite dezvoltarea unor comportamente nu doar instinctuale, ci şi transmise prin contagiune de adâncimea şi de întunericul minei. Mouquette este cea mai potrivită reprezentantă a sexului ritualizat, după cum ne amintim de figura unei alte femei, Maritornes, care se foloseşte de propriul trup pentru a curăţa bărbaţii de instincte, altfel nocive şi explozive, în romanul *Don Quijote*.

Tânăra de optsprezece ani, lucrătoare în mină, „îşi făcea mendrele cu ibovnicul săptămânii. Toată mina o tăvălea, un adevărat pelerinaj al tovarăşilor de lucru, doar aşa, la întâmplare”[890], susţine vocea naratorului, cu toate că aspectul gratuit al Erosului este imediat completat de un episod care arată în ce fel Mouquette îndeplineşte un rol clar în economia instinctelor comunităţii de mineri. Acuzată, mai mult în glumă, că ar fi avut o aventură cu un negustor oarecare, femeia are o reacţie care cimentează ipoteza Erosului ritualizat, orientat

[889] *Ibidem*, p. 194.
[890] *Ibidem*, p. 37.

exclusiv spre propriul grup şi „urlă, mai-mai să-i crape fierea de mânie, că se respecta atât de mult, încât ar fi fost gata să-şi taie mâinile dacă cineva ar fi cutezat să se laude că ar fi văzut-o cu altcineva decât cu vreun miner”[891]. Ca urmare, această femeie capătă un rol iniţiatic prin cele două acţiuni, de a coborî alături de bărbaţi în subteran şi de a-i iubi cu o voluptate dincolo de orice prejudecăţi. În ciuda vârstei, care în plan simbolic ar reprezenta chiar o recomandare, Mouquette are atât un rol asumat instinctual, cât şi unul proiectat asupra ei de colectivitate. Diferenţa de statut în rândurile minerilor pare să fie stabilită prin intermediul manifestării Erosului, motiv pentru care Étienne, cel care învaţă tainele muncii în subterană şi declanşează revolta muncitorilor, nu devine cu adevărat miner. Îşi asumă rolul, lucrează motivat de aceleaşi salarii ridicole şi incompatibile cu viaţa, dar nu lasă niciodată frâu liber pulsiunii de viaţă şi Erosului în forma sa manifestă, primară. Dimpotrivă, textul lui Zola este orientat pentru a demonstra o incompatibilitate totală între tânăr şi fiica lui Maheu, Catherine, care îi împărtăşeşte sentimentele de dragoste. Ceea ce reprezintă flirt sau pur şi simplu eliberare erotică, în dinamica lui Étienne cu sexul opus are caracter steril, blocat: „poziţia incomodă în care se afla îl făcea să sufere neîndrăznind să se clintească, chinuit mai ales de cotul Catherinei”[892].

Étienne nu se integrează complet în tipologia minerului stăpânit, în mod compensator, de un Eros dezinhibat şi liber în manifestare şi pentru că Thanatos este instinctul dominant în cazul său, după cum o sugerează scriitorul când aminteşte că tânărul este în căutarea unui nou loc de muncă pentru că a dat frâu liber instinctualităţii agresive, lovindu-şi un superior. Temă centrală la Zola, ereditatea şi pulsiunea transmisă, stabileşte destine şi nu lasă loc alegerilor raţionale, în momentele de tensiune psihică.

Aşadar, se poate remarca o orientare plină de semnificaţie în text, pentru că minerii recurg arareori la violenţă fizică sau chiar la idei revoluţionare, agresive, pe când Étienne, raţional, cu o superioritate evidentă faţă de individul mediu din subteran, îndeamnă la luptă şi devine chiar el un om violent, într-o confruntare pe care n-ar fi văzut-o posibilă niciodată. Pulsiunea

[891] *Ibidem*.
[892] *Ibidem*, p. 44.

Erosului are la Étienne un rol secundar, în cel mai bun caz, pentru că sexualitatea şi libertatea răspândită în comunitatea minerilor este filtrată prin intermediul prejudecăţii şi nu prin cel al gestului ritualic. Rolul iniţiator este unul general purtat de imaginea feminină la Zola, pentru că prezentul îi aminteşte de trecut: „Fetele care lucrau în mină", gândeşte bărbatul, „erau precoce, iar el îşi amintea lucrătoarele din Lille, pe care le aştepta în dosul fabricilor, cetele acelea de fete stricate de pe la paisprezece ani..."[893].

Minerul, integrat parţial în noua meserie, devine în multe rânduri vocea scriitorului care analizează dramele şi specificul unei lumi în care se ascund secrete şi modele comportamentale ignorate sau imposibil de analizat din pricina gândirii de tip stereotip. Étienne asistă, fără să vrea, pe furiş, la o scenă ale cărei semnificaţii arată şi mai clar că Erosul sexualizat, în lumea minerilor, are valenţele unui ritual de susţinere a vieţii, jucat şi experimentat chiar şi de copii. Trei copii, Jeanlin, Lydie şi Bébert, fac din furt o joacă şi un sistem prin care să asigure familiilor proprii un mijloc de supravieţuire. Liderul Jeanlin, totuşi, o vede pe Lydie ca pe „nevestica lui"[894] şi nu ca pe o parteneră de joacă, iar între cei doi copii apare o relaţie de imitaţie a vieţii adulţilor, mai ales în privinţa experimentării Erosului.

Astfel, cei doi copii încearcă să-şi imite părinţii, surprinşi adesea în casele mici şi neîncăpătoare specifice minerilor: „Le ştiau pe toate, dar, prea fragezi, nu erau în stare de nimic şi tot încercau, se jucau ceasuri întregi într-un fel de hârjoană de căţei vicioşi..."[895]. Iniţiativa băiatului care o înhaţă râzând, „rostogolindu-se cu ea pe rambleu"[896], este întâmpinată de o pasivitate specifică tuturor femeilor de mineri în relaţia lor cu bărbaţii. Copila se luptă de fiecare dată, din spirit ludic, dar cedează apoi jocului şi valenţelor sale sexuale, „...lăsându-se în cele din urmă prinsă, cu desfătătorul freamăt al instinctului, supărată adeseori şi totuşi lăsându-se totdeauna învinsă, aşteptând ceva ce tot întârzia să se împlinească"[897].

---

[893] *Ibidem*, p. 174.
[894] *Ibidem*, p. 176.
[895] *Ibidem*.
[896] *Ibidem*.
[897] *Ibidem*.

Întotdeauna, comportamentul sexual, mai ales cel asociat tinereţii, este completat cu prezenţa permanentă a minei de lucru sau a celor dezafectate, care devin loc de întâlnire pentru iubiţi. De cele mai multe ori actul sexual, în romanul lui Zola, este înţeles şi prezentat doar în relaţia sa naturală cu naşterea copiilor sau, cu zămislirea celui dintâi copil. Întunericul şi metafora instinctualităţii minei atinge şi influenţează, prin contagiune, oamenii şi, mai ales, fetele, care alimentează prin manifestarea Erosului o maşinărie imensă şi monstruoasă, alcătuită din oameni care se sacrifică în subteran pentru interese economice mai mari, imposibil de înţeles. Scena întâlnirilor din minele uitate aminteşte mai degrabă de ritualurile orgiastice ale triburilor străvechi, dedicate cultului regenerării, fără viziunea unei sexualităţi pudice sau acoperite de culpabilitate. Scriitorul descrie aglomeraţia în care iubiţii dau frâu liber pornirilor, „cot la cot, fără a se sinchisi unul de celălalt”[898], adunaţi lângă o veche maşină de lucru. Relaţia dintre spaţiul sacru al minei, metaforă a instinctualităţii feminine, protectoare şi adesea cu rol de matrice maternă şi de iubiri manifeste, active, ale tinerilor, este întărită şi de „apropierea puţului obosit de deversarea cărbunelui”[899]. Zola plasează acţiunea şi manifestarea carnală a Erosului într-un context specific, ritualic, în care sexualitatea îndeplineşte mai mult decât un scop recreativ: „...părea că însăşi răzbunarea forţei creatoare în lume, că însăşi dragostea descătuşată înfigea, sub plesnetul de bici al instinctului, plămada fătului omenesc în pântecele acestor fete abia pornite pe drumul maturităţii”[900].

Mai mult, scriitorul francez, de cele mai multe ori, descrie mizeria copleşitoare a minerilor, egalată doar de foame, într-un contrast atent construit faţă de proprietarii de mine, pentru care foamea sau frigul nu reprezintă concepte ale realităţii. Antiteza este completă în momentul în care Hennebeau, administratorul minei Voreaux, este surprins în intimitatea familiei şi a căminului său, ca un străin faţă de o soţie dominată de o senzualitate inaccesibilă lui. Nimic din Erosul minerilor nu se poate manifesta în viaţa administratorului, frustrat şi complet nefericit lângă o femeie care-l dispreţuieşte. Scriitorul înţelege foarte bine psihologia unei asemenea nefericiri şi îl descrie pe Hennebeau ca

[898] *Ibidem*, p. 178.
[899] *Ibidem*.
[900] *Ibidem*.

pe o victimă a două pulsiuni interzise lui, pentru că „se simţea totuşi răscolit de patima pentru această făptură, de una dintre acele patimi târzii atât de violente şi care cresc o dată cu vârsta. Nu o posedase niciodată ca un amant; era urmărit de o veşnică obsesie: să i se dea o dată şi lui cum se dăduse altuia”[901]. Bărbatul îşi înţelege şi îşi asumă nefericirea cu o conştiinţă trează şi analitică, observând o întreagă lume a instinctelor puternice, cu rol de compensare a oricărui impuls thanatic. Hennebeau rămâne prizonier într-o poziţie socială şi familială înaltă, sigură, dar sterilă şi plafonată în orice trăire veritabilă, după cum poate remarca prin orice plimbare în zonele populate de mineri, unde observă, cu tristeţea celui neîmplinit, tinerii care „se înfruptau cu lăcomie din plăcerile patimilor descătuşate”[902]. „Până şi copiii se distrau, înveselindu-şi mizeria!”, scrie Zola în ceea ce poate reprezenta, în context, una dintre cele mai potrivite definiţii ale pulsiunii de viaţă.

Prin urmare, vom observa că romanul *Germinal* pune lumea instinctelor într-un cadru de acţiune cu exclusivitate. Cel de protejare a propriei vieţi, în ciuda unor eforturi depuse în munca istovitoare, se manifestă cu o intensitate demnă de Eros. Cel de-al doilea volum al romanului surprinde psihologia minerilor puşi în pericolul de a rămâne, fără voia lor, captivi în subteran. Scindaţi în două grupuri, grevişti şi mineri implicaţi încă în muncă, cei din subteran riscă să rămână blocaţi prin tăierea cablurilor ascensoarelor. Materializarea pericolului face ca masa celor din mină să devină una uniformă, identică prin chiar comportamentul reflex de supravieţuire, într-una din scenele marcante ale romanului. Înghesuiţi într-o masă comună de oameni, ca un şir în care nu mai există personalitate sau individ, minerii încearcă să urce o scară de urgenţă cu conştiinţa şi angoasa întunericului în care ar putea rămâne blocaţi: cea mai mare spaimă umană şi profesională este speculată de Zola într-o construcţie literară de o ascuţită intuiţie. Minerii, bărbaţi şi femei, urcă într-o linişte de mormânt, astfel încât „nu se mai auzea decât zgomotul surd al tropăitului de picioare”[903]. Prinşi pe scară, ca un organism comun, între mina întunecoasă şi lumea de afară, oamenii urcă o Golgota plină de opinteli şi poticniri. Frica şi

[901] *Ibidem*, p. 290-291.
[902] *Ibidem*, p. 392.
[903] Émile Zola, *op. cit.*, II, p. 35.

dorinţa din ce în ce mai fierbinte, de a revedea lumina zilei, cu toate urmele neîmplinirii şi vieţii mizere, îi face pe mineri să se întrebe la fiecare scară dacă nu cumva urcă inutil, doar pentru a rămâne blocaţi: „ce era? Ce se întâmplase oare [...]. La asta se gândeau cu toţii, cu teama de a nu se vedea deodată într-un gol fără scări”[904].

Aici însă, pulsiunea de viaţă şi dorinţa de a revedea lumina, tot ceea ce altădată nici măcar nu-i interesau pe mineri, este deturnată de Thanatos. Solidaritatea specifică lucrătorilor în mină, la care Zola face trimitere adesea[905], se estompează cu fiecare treaptă pe care o calcă cei aflaţi în pericol de a rămâne blocaţi, astfel încât, tăcerea anxioasă de la începutul ascensiunii degenerează într-o înghesuială în care doar cei puternici nu sunt călcaţi în picioare.

Imaginarul morbid contemporan poate fi invocat, în romanul lui Zola, printr-o serie de imagini cu un conţinut ridicat de agresivitate benignă, justificată ideologic în societatea minerilor, cuprinsă de nedreptate. Scenele de o violenţă manifestă, frapantă, stau mărturie pentru lumea unor tipologii umane speciale, unde convenţia nu există, iar reacţiile sunt întotdeauna explozive. Suferinţa permanentă a oamenilor nu găseşte nici o clipă de răgaz, nici o supapă eliberatoare prin care frustrările să se poată descărca parţial. Aşadar, greva şi decizia de a îndura foamea, prin dispariţia plăţilor şi aşa insuficiente, reprezintă un catalizator pentru violenţe extreme, care împing limita comportamentală a umanităţii. Ura acumulată a mulţimii ajunge în punctul de fierbere şi caută orice element facilitator al descărcării. Maigrat, proprietarul singurului magazin din zonă, figură odioasă prin superioritatea impusă asupra celorlalţi şi mai ales prin condiţionarea mâncării de servicii sexuale, pentru tinerele femei, este una dintre ţintele pe care mulţimea stârnită de Étienne o alege. Doar încercarea de a scăpa de mulţimea dezlănţuită, în special alcătuită de această dată, din femei, îl face pe negustor să-şi piardă echilibrul şi să moară, ceea ce nu schimbă în nici un fel planul femeilor de a-l emascula.

[904] *Ibidem*, p. 36.

[905] Dacă în majoritatea situaţiilor relaţiile din mină sunt caracterizate de umor sau, alteori, de o libertate a limbajului care nu face diferenţa dintre bărbaţi şi femei, tovarăşi de lucru şi iubite, în cazurile accidentelor sau ale pericolelor, scriitorul surprinde o mutaţie aproape instantanee. De pildă, „se deştepta în el devotamentul minerului în faţa tovarăşului de lucru în primejdie” (*op. cit.*, p. 27).

Mouquette, care poate fi privită ca una dintre femeile cu un sistem moral special şi cât se poate de flexibil, ceea ce arată până la urmă că libertatea comportamentului său, necondiţionat, este o atitudine simbolică şi plină de semnificaţie, participă alături de alte femei, bătrâne sau mame, la scena pedepsirii cadavrului celui asupra căruia mulţimea şi-a orientat puterea distructivă. „– Trebuie să-l jugănim, ca pe un motan!”[906], strigă femeile, nemulţumite de vederea cadavrului zdrobit de beton: „...de-acuma n-ai să mai umfli burţile fetelor noastre [...]! N-o să-ţi mai faci mendrele cu noi şi n-o să mai venim, toate, întins la tine, cu poalele peste cap, pentru un codru de pâine”[907].

Scena emasculării cadavrului este pentru cei doi lideri ai revoltei, Étienne şi Maheu, prilej pentru atitudini stupefiante. Cu toate că este portavocea nemulţumirilor şi a tuturor nedreptăţilor sociale, Étienne, înarmat cu o bardă, încearcă să orienteze mulţimea, doar pentru a intui, încet, încet, că aceasta are o raţiune proprie şi, dincolo de un punct, nu mai poate fi supusă nici unui control. La prima vedere a cadavrului lui Maigrat, reacţia liderului ideologic arată că orice bagaj ereditar thanatic ar purta, nu se compară cu morbiditatea mulţimii însetate de ideea răzbunării şi a pedepsirii, aşa că „înţepeni locului şi barda îi alunecă din mână...”[908]. Manifestarea femeilor se petrece cu o rapiditate egalată doar de violenţa ei, iar bărbaţii care ar fi fost teoretic singurii capabili să intervină în faţa unui gest ritualic, inutil în semnificaţia revoltei lor „rămaseră stane de piatră la vederea acestei năvale, cutreierată de capia răzbunării”[909].

Trebuie să remarcăm totuşi că atitudinea lui Étienne, ca principal motor al protestului, atât violent, cât şi organizat, civilizat, prin fondul de rezervă pe care îl propune tuturor înainte ca încetarea muncii să oprească fluxul banilor spre muncitori, este una paradoxală pentru tipologia sa, propusă şi urmărită cu o atenţie psihologică subtilă de către scriitorul francez. Moştenirea ereditară încărcată de toate semnele lui Thanatos, specifică unui caracter niciodată liniştit sau mulţumit, analitic şi revoltat, păleşte totuşi în faţa manifestării violente a femeilor. Pasivitatea bărbatului poate fi în legătură şi cu un proces proiectiv sau, mai degrabă, de identificare a unor cogniţii mai mult intuite, decât

[906] Émile Zola, *op. cit.*, II, p. 118.
[907] *Ibidem*, p. 119.
[908] *Ibidem*, p. 117.
[909] *Ibidem*, p. 120.

analizate în mod raţional. Ceea ce la Étienne este instinct, la femei, ca un tot format din mai multe individualităţi, devine manifestare necenzurată, directă şi plină de grotesc, ceea ce nu poate provoca decât şoc.

Conform tezelor jungiene, invocate deseori până acum, orice întâlnire directă, neintermediată de simbol, cu inconştientul animalic, nu poate provoca altceva decât cel mai profund şoc şi reacţie de rezistenţă. Ipoteza noastră este întărită de textul romanului, ajuns într-un punct de fierbere din pricina suferinţei oamenilor rămaşi fără bani şi, pe cale de consecinţă, fără mâncare. Când bărbaţii vor să renunţe la protest, tot femeile sunt cele care, în ciuda morţii care le ameninţă sau deja le-a lovit familia, se opun unei investiţii deja mult prea scumpe. Familia Maheu este una exemplară pentru viaţa tuturor minerilor, iar renunţarea nu face parte nici o secundă din registrul posibilităţilor luate în calcul de femeie. „Asta nu! Mai curând dau foc lumii şi fac moarte de om, dar bătută nu mă dau!”[910], este reacţia femeii în faţa propunerii de a renunţa. Aşa cum Étienne rămâne fără reacţie la vederea unui comportament complet necenzurat de factorii culturali, simte că şi acum, mai clar, femeia din faţa sa reuşeşte să acceseze o subteranã a psihicului pe care el doar o poartă şi o intuieşte uneori: „Étienne nu o vedea, dar îi simţea dogoarea ca răsuflarea unei fiare ce urlă; şi se dăduse înapoi, încremenit în faţa acestei furii, care era opera lui”[911]. Legile de unitate şi solidaritate, cu care încearcă bărbatul să-i unească pe mineri, sunt eficiente, dar sociologic, ecuaţia revoltei presupune o serie de factori la care Étienne nu se gândeşte şi asta pentru că instinctualitatea lui îşi arată puterea distructivă în capacitatea de a conduce şi de a genera cele mai ascunse şi animalice energii din oameni. Mobilizarea oamenilor provoacă un reflex natural, analizat chiar de psihologia socială în toate situaţiile de dinamică a grupurilor, în care apare iluzia că orice fapte, atâta timp cât sunt comise în cadrul unui grup, nu pot fi judecate sau impuse unui singur membru al grupului. Numărul mare provoacă, aşadar, o risipire a conştiinţei şi o estompare a tuturor restricţiilor impuse de civilizaţie, prin educaţie sau legi. Foamea unei singure familii nu se compară cu mizeria mai multor oameni, uniţi sub aceeaşi cauză,

[910] *Ibidem*, p. 159.
[911] *Ibidem*.

iar Étienne tocmai aici eşuează sau, poate că tocmai reuşeşte, ca agent al pulsiunilor morţii.

Germinal este considerat, în primul rând prin titlul şi semnificaţiile renaşterii, un roman cu tema schimbării, a vieţii noi, dobândite în urma sacrificiilor. Aşa cum seminţele trebuie să dispară, să-şi schimbe starea pentru a germina şi permite existenţei să continue sub o altă formă, minerii suferă şi mor, atât în subteran, cât şi la suprafaţa pământului, bolnavi, de foame ori împuşcaţi. Romanul lui Zola, cu toate că mai toţi criticii şi biografii au văzut cu exclusivitate metafora vieţii noi, este construit cu ajutorul unor elemente care nu pot scăpa relaţiei cu *renaşterea*, atât de importantă în literatura universală după cum am arătat în cazul cavalerului don Quijote sau al lui Ishmael, scos din apă ca orfan. Renaşterea devine schimbare prin intermediul unui episod care produce o fisură semnificativă în viaţa eroului, iar Jeanlin, copilul care fură în mod organizat şi se joacă „de-a mama şi de-a tata" cu o fetiţă, are un parcurs în roman cu semnificaţii simbolice importante. Prins de surparea unei galerii, în mină, suferă un accident care îi rupe ambele picioare condamnându-l în primă fază la o viaţă de invaliditate.

Adlerian, băiatul scapă de amputare şi îşi redobândeşte mersul, dovedind o putere de recuperare ieşită din comun, chiar dacă păstrează urme evidente ale accidentului, în aspect şi în modul în care merge. Până când este readus la suprafaţă, Jeanlin petrece, inconştient, un timp important în pământ, în contact direct cu elementul rece şi străin care constituie chiar obiectul muncii minerilor. Spiritul întreprinzător al copilului-hoţ dispare după accident pentru a fi înlocuit, treptat, de o fiinţă care se strecoară întotdeauna în umbra tuturor lucrurilor şi îşi găseşte chiar o ascunzătoare, într-o veche gaură de mină unde îşi face provizii în cel mai adânc întuneric. Furturile şi jocurile copilului sunt înlocuite odată cu apariţia soldaţilor care au misiunea de a ţine sub control populaţia revoltată a minerilor.

Apariţia soldaţilor, care supraveghează zi şi noapte drumurile, îi dă ocazia lui Jeanlin să *germineze* spre următoarea etapă a vieţii sale – crima. Étienne este martorul întâmplător al primei crime comise, „cu o uriaşă zvâcnire de pisică sălbatică, copilul sări pe umerii ostaşului şi, căţărându-i-se în spinare cu ghearele, îi înfipse cuţitul în gâtlej"[912]. Întunericul minei şi

[912] *Ibidem*, p. 186.

suferinţa au capacitatea de a schimba şi chiar de a poseda oamenii pe care îi atinge. În *Germinal*, după cum se convinge şi Étienne care, din nou, în faţa unui comportament manifest, complet necenzurat şi instinctual, are aceeaşi reacţie de şoc. Loviturilor cu scop de pedeapsă şi întrebărilor sale, Jeanlin le răspunde simplu, amintind de Sirotkin, copilul-bărbat din *Amintiri din casa morţilor*: „– Nu ştiu, aşa mi-a venit..."[913].

Instinctualitatea copilului este urmărită cu atenţia sociologului gata să observe orice mutaţie în comportamentul unui individ faţă de grupul său. Cele două pulsiuni reprezintă, prin conţinutul simbolic purtat de roman, influenţe esenţiale în viaţa lui Jeanlin. Încă din primul volum al romanului, tradus în limba română, Étienne remarcă cuţitul băiatului, furat şi dăruit de Lydie, „pe ale cărui plăsele de os [...] scria doar cuvântul «Amor», pur şi simplu"[914]. Dincolo de semnificaţia falică a obiectului, care devine o armă a crimei în mâinile copilului, asocierea iubirii cu el şi cu menirea sa de a tăia sau curăţa ni se pare că susţine ferm o direcţie simbolică în care textul a fost orientat de Zola, conştient de prezenţa celor două pulsiuni umane. Moartea soldatului, descrisă în buna tradiţie naturalistă în cel de-al doilea volum al romanului, se concentrează în final pe detaliul apropierii dintre Eros şi Thanatos: „Din întregul cuţit, nu se vedea decât plăseaua de os, pe care inscripţia galantă, acest simplu cuvânt «Amor», era săpat în slove negre"[915]. Fără îndoială că deturnarea iubirii spre pulsiunea de moarte este una dintre marile teme latente ale literaturii lui Zola!

Manifestarea thanatică prin excelenţă rămâne crima, când omul devine doar un mobil pentru instinctul de neoprit. Ceea ce pare paradoxal la Étienne, personaj urmărit prin trecutul său acoperit de libertatea morbidă de acţiune, poate fi înţeles tot prin intermediul metaforei alese de scriitor pentru titlul romanului. Bărbatul se descoperă frapat de exprimarea violenţei de fiecare dată, pas cu pas, ca generator ascuns al acţiunilor care declanşează în cele din urmă crime. Deloc întâmplător, Étienne asistă, ca un învăţăţor, la scenele de o cruzime nejustificată în lumea raţională, guvernată de legile morale ale culturii. Inevitabil, şi pentru că literatura lui Zola urmăreşte direct asta, pulsiunea de moarte pune stăpânire şi pe cel care, până spre

[913] *Ibidem*, p. 187.
[914] *Idem*, *Germinal*, I, p. 403.
[915] *Idem*, *Germinal*, II, p. 188.

finalul romanului, doar a asistat, neimplicat direct în violenţe. Solul fertil nu este suficient, în lumea metaforică a scriitorului francez. Este necesar, pentru ca procesul distructiv al seminţelor să garanteze germinatul, ca seminţele să fie identice şi armonios selectate din aceeaşi specie. Lăsăm cuvintele lui Zola să arate în ce fel Étienne îşi găseşte, în cele din urmă, locul printre ceilalţi mineri: „...cu amândouă mâinile, cu o putere sporită de îndârjire, repezi bolovanul în ţeasta lui Chaval [...]. Se împlinise aşadar blestemul: ucisese [...]. Şi cu toate că era beat nu era decât de foame, îndepărtata beţie ancestrală fusese de ajuns”[916].

Totuşi, până când Étienne se angajează comportamental într-o linie violentă, devenind astfel egalul minerilor, trece prin câteva faze de dezvoltare personală sau, mai degrabă, de metamorfoză. Ascuns în aceeaşi gaură a minei vechi cu Jeanlin, căutat de autorităţi, Étienne trebuie să suporte botezul întunericului, folosind cu moderaţie o singură sursă de lumină disponibilă doar pentru cele mai anxioase momente. Timpul petrecut într-o mină, muncind, la lumina unei lămpi, nu suportă comparaţie cu orele pe care Étienne trebuie să le petreacă singur, într-un întuneric în care îi ţin companie doar propriile gânduri, „nelămurite, pe care nu şi le cunoştea [şi care], îi mişunau prin cap”[917].

Întunericul care îl ascunde în adâncimea pământului îi facilitează bărbatului o serie de trăiri şi proiecţii de natură egoistă, diferite de cele asumate în faţa colectivului: „era simţământul unei superiorităţi, care-l scotea din rândurile tovarăşilor săi de lucru”[918]. Étienne are o structură diferită de cea a minerilor resemnaţi şi o tendinţă naturală de a conduce masele de oameni, sau „de a gândi în locul lor”[919]. Cele două pulsiuni coexistă în interiorul aceluiaşi om şi îşi dispută supremaţia asupra lui Étienne, dominat aproape în întregime de instincte thanatice, faţă de care nu are decât o singură protecţie. „Când bezna ajungea să-l năucească de tot şi să-i rătăcească minţile”, scrie Zola, simbolic, „aprindea o clipă, pentru ca apoi, de îndată ce spulbera mrejele acestui vis rău, să stingă flacăra [...], de care simţea că are nevoie ca şi de pâine”[920]. Lumina focului, prin toţi

[916] *Ibidem*, p. 323.
[917] *Ibidem*, p. 130.
[918] *Ibidem*.
[919] *Ibidem*, p. 131.
[920] *Ibidem*.

factorii săi civilizatori, se opune tuturor semnelor lui Thanatos şi devine la fel de importantă ca hrana care lipseşte minerilor.

Interiorul, adâncimea şi intimitatea pământului devin facilitatori nu doar pentru gânduri, altădată reprimate, ci şi pentru comportamentele celor care petrec din ce în ce mai mult timp în întuneric. Cei doi copii, Bébert şi Lydie, partenerii lui Jeanlin în tâlhării, îşi petrec noaptea sub pământ pentru că nu îndrăznesc să iasă din cuvântul copilului criminal, liderul lor, care le-a spus să-l aştepte. Obedienţa iniţială începe să scadă pe măsură ce întunericul acţionează ca un agent asupra simţurilor şi a cenzurii diurne. Frica faţă de Jeanlin dispare, iar instinctele îşi fac loc în comportamentul celor doi copii, nestingherite. Zola pune comportamentul celor doi într-o relaţie ombilicală cu spaţiul care îl determină să se manifeste – „se sărutară cu duioşie mai departe, fără a le trece prin minte altceva, punând în această mângâiere îndelunga lor dragoste înfrântă [...], mai fericiţi în acest pierdut străfund de gaură..."[921].

Dar, mina îşi arată, printr-un act de sabotaj, adevărata putere distructivă, în momentul în care prinde sub dărâmături mai mulţi oameni, între care şi protagoniştii privaţi de accesul sau împlinirea iubirii: Étienne şi Catherine. Blocaţi în subteran, ameninţaţi de apă şi de pământ, de un noroi care deja a luat viaţa mai multor mineri, instinctul vieţii devine singura energie la care mai pot apela. Sărutul şi contactul celor doi este încărcat cu un puternic simbolism al vieţii, pentru că „bezna se risipi în ţăndări de lumină"[922].

Ne amintim, în acest context, de acelaşi reflex pe care deţinuţii din *casa morţilor* îl încearcă înainte de a suporta o pedeapsă aspră. Pulsiunea de viaţă forţează realitatea şi morbiditatea ei pentru a o depăşi, imaginar sau chiar pentru o ultimă clipă de plăcere. „Şi avură, în cele din urmă, parte de noaptea lor de nuntă, în acest fund de mormânt, pe acest culcuş de noroi", scrie Zola, „ca să nu piară înainte de a smulge şi ei vieţii o clipă de fericire [...]. Şi se iubiră, împresuraţi de întunericul deznădejdii, dincolo de moarte"[923].

Prin urmare, vom constata că Eros şi Thanatos se luptă până în ultima clipă în interiorul eroilor lui Zola doar pentru ca, în

[921] *Ibidem*, p. 198.
[922] *Ibidem*, p. 336.
[923] *Ibidem*, p. 337.

cele din urmă, frigul şi oboseala, apa şi pământul negru ca întunericul, prin care se strângeau în braţe, să o omoare pe Catherine: „Multă vreme crezu că ea doarme: apoi o atinse cu mâna: era rece de tot, murise. Şi totuşi el nu se mişcă, temându-se ca nu cumva s-o trezească”[924]. Prezenţa morţii şi manifestarea sa este, chiar în asemenea condiţii, respinsă în mod reflex de iluzia unui Eros care îl face pe Étienne să se gândească că „poate, pântecele [ei] îi purta rodul...”[925].

Supraomul lui Zola are trăsături similare cu cel al lui Dostoievski, independent de orice empatie faţă de alţi oameni şi întotdeauna fidel doar unui crez personal, formulat pe principiile pulsiunii de moarte. Astfel, chiar Suvarin, aristocratul anarhist rus, este unul dintre cele mai complexe personaje ale romanului lui Zola, introvertit şi anarhist, în cele din urmă şi criminal, el fiind cel care sabotează accesul în mină şi omoară mai mulţi dintre muncitori: „nici femei, nici prieteni; nu voia nici o legătură; descătuşat de propriile-i porniri, nu era nici robul pornirii altora”[926]. Teoriile rusului, distructive şi totdeauna violente prin propuneri morbide, nu văd evoluţia sau purificarea societăţii şi a nedreptăţii fără prezenţa focului şi a morţii. Pe scurt, pulsiunea morţii este singura care poate asigura adevărata renaştere, iar moartea nu poate fi niciodată una firească, naturală care, de altfel, degenerează încet şi sigur natura umană: „Puneţi foc în cele patru colţuri ale cetăţilor, seceraţi popoarele, treceţi întregul pământ prin foc şi pârjol, şi poate că, după ce se va preface-n pulbere toată această lume putredă, se va naşte în locu-i una mai vrednică”[927].

Ca şi în cazul literaturii dostoievskiene, animalele sunt cele care trebuie să suporte încercările eşuate ale oamenilor de a se ridica la nivelul de supraoameni, independenţi de orice remuşcare. În timp ce supraomul este capabil de crimă şi de asumarea gestului faţă de sine şi de ceilalţi, majoritatea personajelor, oameni simpli, folosind convenţii şi tipare sociale comune, încearcă sau experimentează indiferenţa. Rusul Suvarin, poate singurul supraom din roman, nu are corespondent nici în tânărul Jeanlin la care pulsiunea de moarte apare şi se manifestă ca o sete din ce în ce mai intensă. Ceea ce emoţionează sau îl umanizează pe

[924] *Ibidem*.
[925] *Ibidem*.
[926] *Idem*, I, p. 201.
[927] *Ibidem*, p. 203.

Suvarin, singurul personaj alogen al romanului, capabil să omoare oameni doar pentru o idee, dar îl stârneşte pe copilul criminal, Jeanlin, este prezenţa unei iepuroaice. Ţinută ca animal de companie şi iubită de toţi minerii, iepuroaica este în cele din urmă furată. „Mocnea în el gândul ascuns de a o ucide"[928], scrie Zola despre copil, pentru care simpla crimă sau libertatea de manifestare instinctuală nu reprezintă decât o tipologie de tip primitiv, în care nu se poate justifica nici un act de violenţă.

În rândurile necuvântătoarelor care suferă alături de oameni şi care, în cele din urmă sunt abandonate să moară în subteran, se află şi o pereche de cai, la care scriitorul face trimitere adesea pentru a întări caracterul universal al mizeriei vieţii. Ion Brăescu susţinea că „nu s-ar putea vorbi de personajele din *Germinal* fără a fi menţionaţi cei doi cai, Bataille şi Trompette"[929], care, într-un fel simbolic, despart grupul minerilor de Étienne. Bataille, reprezentant al adevăratei munci silnice, lucrează de peste zece ani în subteran fără să mai fi văzut lumina zilei, în vreme ce Trompette este împietrit de întunericul rece al pământului încă din prima clipă când este coborât cu ajutorul hamurilor. Orice diferenţă ar exista în felul acceptării întunericului noii vieţi, cei doi cai nu mai sunt despărţiţi de nimic în privinţa realităţii morţii. Ambii îşi pierd viaţa, iar moartea, ca în tot romanul, este mai puţin importantă în detaliile ei. Ceea ce contează este moartea în sine, după cum o arată, şi pentru registrul uman, finalul romanului. Numai prin încercarea minerilor de a obţine o viaţă mai bună suferinţa lor creşte, iar experienţa morţii şi a foamei îi uneşte aşa cum nimic nu mai poate îndeplini o asemenea funcţie de adeziv social. Întunericul în care oamenii şi animalele trebuie să se obişnuiască să trăiască devine o realitate cu puterea de a se revărsa în toate aspectele vieţii din afara minei, pentru a permite chiar vieţii să răsară din nou, acolo unde moartea a părut că are ultimul cuvânt.

7.2. Dubla semnificaţie a arhetipului matern

Gilbert Durand vedea în coborârea minerului în subteran metafora unei acuplări, similară cu ceea ce a devenit „complexul lui Iona". Atât minerul, cât şi Iona sau, am adăuga noi, marinarii

[928] *Ibidem*, p. 413.
[929] Ion Brăescu, *op. cit.*, p. 139.

din *Moby Dick*, trăiesc ca într-un pântece simbolic[930]. Adevărata natură a omului, dezgolit de orice influenţă socială sau din partea educaţiei, este vizibilă în starea sa pură, ca şi cum scriitorul francez doreşte să construiască himera unui om care se naşte adult, pentru a fi studiat prin intermediul vieţii sale instinctuale.

În multe dintre descrierile muncii minerilor poate exista senzaţia că obsesia împlinirii unui „cât mai mare număr de vogonete"[931] este similară până la identificare cu frenezia marinarilor care vor să adune cât mai mult spermanţet. Pentru Zola, însă, este foarte clar că subteranul are valenţele unei burţi care nu înghite, ci primeşte sacrificii voluntare, nu şi conştiente. Masa pe care o iau în fugă minerii, chiar în locul unde muncesc, are o semnificaţie latentă şi magistral formulată de scriitor. „... feliile de pâine cu unt, mâncate aici în hrubă, atât de departe de lumina soarelui, cu o mută lăcomie, le cădeau ca plumbul în stomac"[932], scrie Zola, încercând să spună că oamenii care sunt înghiţiţi nu mai pot mânca la rândul lor. Încă din primul volum, asocierea subteranului fierbinte şi adesea sufocant, în care mulţi riscă să-şi piardă viaţa prin lipsa oxigenului, cu apa care se scurge din pietre formând un noroi general, ne conduce la ideea că scriitorul s-a folosit de mină pentru a încifra, inconştient, arhetipul matern. Minerii sunt acoperiţi fie de cărbune, fie de pământ îmbibat cu apă, devenind una cu el atât în fiecare ceas al muncii lor, cât şi în cazurile în care sunt îngropaţi de vii. „Nici nu mai simţeau şiroaiele de apă care-i inundau..."[933], arată nu doar un exerciţiu repetat până când memoria musculară ia locul, ci şi un proces de identificare cu spaţiul, o intimitate plină de informaţii şi amintiri arhaice.

Mina, ca matrice maternă, după cum am arătat până aici, facilitează unora comportamente care la suprafaţă nu există. De cele mai multe ori, dincolo de solidaritatea muncitorilor, proiecţiile şi fantasmele au un caracter egoist, sălbatic, sau de dominare. Asocierea minei cu noroiul este atât de frecventă încât nu se poate să nu ne atragă atenţia prezenţa lui la suprafaţă, într-o formulare care oferă textului noi dimensiuni simbolice. Étienne şi Catherine sunt protagoniştii unei plimbări care

[930] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, *Introducere în arhetipologia generală*, p. 203.
[931] Émile Zola, *op. cit.*, I, p. 67.
[932] *Ibidem*.
[933] *Ibidem*.

aminteşte prea bine de tot ce înseamnă muncă în subteran: „...nici unul, nici celălalt nu mai scoteau o vorbă, tropăind în neştire pe drumurile prefăcute în fluvii de noroi”[934], sau „o porniră din nou, anevoie, înfundaţi în noroi până la glezne”[935]. Experienţa minei, prin deşteptarea unor amintiri arhaice, devine metaforă a morţii prin întoarcerea în starea de nefiinţă. Noroiul lui Zola este acelaşi peste tot, atâta timp cât este în situaţia de a înghiţi sau acoperi oamenii. Amorţeala specifică celor din mină, pătrunşi de căldură, întuneric şi apă, este starea omului într-o fază embrionară, dependent de uterul protector, dar care, în acelaşi timp, îl poate sufoca. Prin intermediul lui Étienne, Zola formulează metafora pântecelui care omoară, devenind mormânt: „... nu se mai gândi la moarte, ci rămase ceasuri întregi cu picioarele în noroi...”[936].

Prin urmare, evidenţiem că, alături de întuneric, noroiul joacă în *Germinal* un rol de o importanţă fundamentală, de neignorat. Martor al suferinţelor, receptor al eforturilor şi primitor, vid al vieţii scoase din oameni, noroiul îi împiedică la orice pas prin mină sau pe suprafaţa pământului. În romanul lui Zola, elementul devine universal şi scopul vieţii pare să devină pentru eroi acela de a lupta în permanenţă cu el. A sta în noroi, aşa cum fac minerii, în subteran sau la suprafaţă, de multe ori, devine echivalentul unei vieţi aflată în permanenţă în proximitatea morţii. Oamenii îşi arată aşadar adevărata funcţie regeneratoare, de germinare, fiind în orice moment gata să moară pentru ca o altă formă de existenţă să înceapă. Sângele este cel care acoperă uneori noroiul[937], sugerând acelaşi registru fertil, dar morbid: „... plină de noroi şi pe jumătate moartă...”[938].

Romanul se foloseşte, încă din primele pagini, de imaginea unui bătrân care tuşeşte şi înnegreşte pământul cu scuipatul său, pentru a formula a priori o metaforă pentru întreaga lume a subteranului. Munca în mină nu lasă pe nimeni să plece fără stigmatul noroiului şi al pământului care devin parte din miner. Felul apocaliptic în care noroiul acoperă nu doar coridoarele labirintice ale minei, ci şi oraşul sau casa devine clar spre finalul textului unde căminul familiei Maheu este exemplar

[934] *Idem*, II, p. 180.
[935] *Ibidem*, p. 182.
[936] *Ibidem*, p. 194.
[937] *Ibidem*, p. 224.
[938] *Ibidem*.

pentru suferinţa tuturor minerilor: „...noroiul negrei flegme împroşcase toată încăperea..."[939].

Pe de altă parte, atunci când noroiul nu se află în situaţia de a înghiţi forţa vitală a oamenilor, pământul şi mina reprezintă, în condiţiile acceptării lor, adevărate oaze de linişte. Étienne este cel care simte cel mai clar, pe lângă Jeanlin, aspectul matern primitor: „...îmbietoare îi părea tihna acestei găuri. Nu era nici prea cald, domnea, peste toanele anotimpurilor, mereu aceeaşi temperatură, scăldând totul într-o baie călduţă..."[940].

Munca minerilor este una cu dublu rol, după cum şi scriitorul caută să îi înţeleagă cele mai profunde semnificaţii. Susţine economia, cu un cost mult prea scăzut, şi reprezintă un sacrificiu fără de care creaţia, cu adevărat, nu ar putea rezista şi nici exista. „Din acest pântece matern izbucnea plămada vieţii", scrie Zola în finalul romanului *Germinal*, oferind şi cheia de semnificaţie pentru obsesia demonstrată prin toate scenele de erotism dezinhibat prin care fetele intrau în rândul mamelor. Sexul rămâne întotdeauna, chiar dacă este un abuz sau în prag de moarte, legat de posibilitatea apariţiei vieţii, fiind profund ritualizat şi cu scop regenerator.

Simetric, aşa cum începe epopeea subteranei, se şi termină, cu Étienne în mişcare, spre următoarea lui destinaţie. Nu s-a putut desprinde de o ereditate care l-a împins mecanic spre crimă, dar pleacă sub imperiul conştiinţei clare a cine este şi ce poate el face. Mai mult chiar, Étienne vede în revolta minerilor pe care îi lasă în spate, revoltă ce a fost suprimată în final, „clocotul mâniei stăpânite, prevestitoare de viitoare răzvrătiri"[941]. Şi aceasta se întâmplă, deoarece, pentru un singur moment, în afara minei, oamenii devin solidari şi capabili să vadă unii în ceilalţi singura şi cea mai bună garanţie a vieţii.

Ultima încercare a celui care a fost miner doar pentru o clipă stă în iertarea pe care o primeşte din partea unui bătrân aflat în drum, spre mină: „... acest moşneag care-l ierta că din pricina sa îşi pierduse copiii, îl înduioşă în asemenea măsură, încât îl însoţi cu privirea până pieri, fără să poată scoate un singur cuvânt"[942].

---

[939] *Ibidem*.
[940] *Idem*, I, p. 403.
[941] *Idem*, II, p. 345.
[942] *Ibidem*.

8. Încheiere

Nu am crezut niciodată în puterea concluziilor, dincolo de scopul lor didactic, precis şi bine stabilit în cadrul oricărui demers pedagogic de succes. La final, cuvântul, chiar şi în cazul operelor de artă, romanelor, dar şi a altor abordări critice sau istorice, conform modelului antic, ar trebui să-i revină cititorului. Să existe în sine o temă care, prin puterea discursului, să-l petreacă pe cel care a consumat un produs pentru o perioadă mai lungă sau mai scurtă de timp. *Quod erat demonstrandum* ar fi suficient, din punctul nostru de vedere, pentru că însăşi discuţia despre cele două pulsiuni umane, prezente în toate operele literare sub forme diferite sau identice, formulează concluzia că instinctul îşi face loc în literatură, după cum există liber şi în viaţa manifestă, sau de zi cu zi.

Şi totuşi, poate că s-ar cuveni, la final, să formulăm câteva lămuriri în privinţa unor termeni la care am făcut referire adesea şi prin care credem că putem trece, ca printr-o sită, întregul spectru cultural al omenirii. Aşadar, am rămas fideli unei terminologii pe care Sigmund Freud a folosit-o mai degrabă în legătură cu tot ce este legat de activitatea onirică şi de travaliul analitic de interpretare. După cum *conţinutul manifest* al visului descrie detalii şi o poveste cu o anumită logică interioară, de cele mai multe ori neînţeleasă de visător, conceptul de realitate, mai ales în cadrul simbolic al existenţei lui don Quijote sau a lui Ishmael, este marcat de dimensiuni similare şi de metafore care susţin existenţa unui alt plan, numit *latent*. Realitatea neobişnuită pe care cavalerul lui Cervantes o simte şi chiar o experimentează la orice pas are mai multe în comun cu realitatea unui vis sau a unui proces de fantasmare, decât cu ceea ce noi am numit *realitate obiectivă* sau *manifestă*, împărtăşită de colectivitate.

Aşa cum în viaţa simbolică, atât de specifică omului, imaginarul funcţionează între aceleaşi repere, manifest şi latent, literatura se serveşte de planurile simple ale povestirii pentru a

încifra semnificaţii sau ideologii. Am încercat să arătăm că pulsiunea de viaţă se ascunde în cadrul aceloraşi simboluri, iar Eros nu are decât, în foarte puţine cazuri, semnificaţia unei sexualităţi în cel mai carnal sens al cuvântului. În privinţa lui Thanatos, cercetarea de faţă a căutat să stabilească şi o legătură între fantasmele creatorului şi cele create, în mod reflex graţie unor evenimente prin care scriitorii au trecut. „Nici un obiect nu se află în raport constant cu plăcerea”[943], afirma Roland Barthes, ceea ce reprezintă în sine şi susţinerea indirectă a unui alt plan de existenţă pe care omul şi-l asumă instinctual.

Puţinele texte la care am făcut referire, în dorinţa de a demonstra că aceste pulsiuni umane, Eros şi Thanatos, se manifestă liber în opera literară, au, aşa cum am susţinut peste tot în demersul nostru, structura latentă de epopee în care pluteşte un tip de creaţie liberă, cu vise autentice şi cu descrieri care, în ciuda evidenţei planului ficţional, construiesc o nouă realitate şi arhetipuri imune la trecerea timpului. Ca urmare, am ales autori esenţiali ai literaturii universale nu din comoditatea abordării simbolurilor care, dimpotrivă, au fost deja discutate şi epuizate de generaţii întregi, ci din dorinţa de a arăta că există o dimensiune nouă a textului, abordabilă prin analiza vieţii pulsionale. Pe de altă parte, cu foarte rare excepţii, literatura română nu oferă, prin comparaţie, aproape nimic. Este şi motivul pentru care, în aceeaşi ordine cronologică, următorul volum este centrat pe opere literare aparţinând altor scriitori, cum ar fi Kafka, Huxley, Faulkner, Hemingway, Golding, Pynchon dar şi lui Cărtărescu.

Reluate la o distanţă impresionantă în timp şi în spaţiu, arhetipurile joacă rolul unui refren care, prin repetiţie, ca într-un cântec întins pe mii de pagini, stau mărturie pentru nevoia omului de a crea şi, mai ales, de a urma vocea celui care narează sau cântă. Apreciat în sfârşit şi ca scriitor, Bob Dylan a surprins, cu intuiţia specifică marilor creatori, această sete de supunere în faţa unei creaţii artistice, iar în final, pentru acest prim volum, ni se pare potrivit să-i invocăm versurile:

„I’m ready to go anywhere, I’m ready for to fade
Into my own parade, cast your dancing spell my way
I promise to go under it.

[943] Roland Barthes, *Plăcerea textului*, Traducere de Marian Papahagi, Postfaţă de Ion Pop, Cluj, Editura Echinox, 1994, p. 59.

Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me
I'm not sleepy and there is no place I'm going to
Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me
In the jingle jangle morning I'll come following you".

Bibliografie

Abastado, Claude, *Germinal. Émile Zola*, *Analyse critique*, Paris, Hatier, 1991.

Adler, Alfred, *Cunoaşterea omului*, Traducere, studiu introductiv şi note de dr. Leonard Gavriliu, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1991.

Adler, Alfred, *Sensul vieţii*, Traducere, cuvânt înainte şi note de dr. Leonard Gavriliu, Bucureşti, Editura IRI, 1995.

Alighieri, Dante, *Divina comedie*, *Infernul*, *Purgatoriul*, *Paradisul*, în traducerea lui George Coşbuc, Iaşi, Editura Polirom, 2000.

Anzieu, Didier, *Psihanaliza travaliului creator*, Traducere din limba franceză şi prefaţă de Bogdan Ghiu, Bucureşti, Editura Trei, 2004.

Aristotel, *Poetica*, Traducere de acad. prof. C. Balmuş, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1957.

Askenasy, Hans, *Canibalismul de la sacrificiu la supravieţuire*, Traducere din limba engleză de Irina Nicolaescu, Ploieşti, Editura Eleusis, 1996.

Bachelard, Gaston, *Psihanaliza focului*, Traducere de Lucia Ruxandra Munteanu, Prefaţă de Romul Munteanu, Bucureşti, Editura Univers, 2000.

Bahtin, Mihail M., *Dubla orientare a genului spre realitate*, în *Teoria literaturii*. *Orientări în teoria şi critica literară contemporană*, Antologie alcătuită de: Oana Fotache, Anca Băicoianu, Bucureşti, Editura Universităţii Bucureşti, 2005.

Bahtin, M., *Problemele poeticii lui Dostoievski*, În româneşte de S. Recevschi, Bucureşti, Editura Univers, 1970.

Barthes, Roland, *Plăcerea textului*, Traducere de Marian Papahagi, Postfaţă de Ion Pop, Cluj, Editura Echinox, 1994.

Bârleanu, Călin-Horia, *Antropologie şi comunicare interculturală*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2015.

Bârleanu, Călin-Horia, *Simboluri în literatură*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2016.

Bârleanu, Călin-Horia, *Shakespeare şi Cervantes între imaginar, real şi un arhetip – Imago Christi*, în *Meridian critic, The discours of clothing* (II), Annals Ştefan cel Mare University of Suceava, Philology Series, No. 2/ 2016 (volume 27), Editura Universităţii „Ştefan cel Mare" din Suceava, 2016, p. 93-98.

Bârleanu, Călin-Horia, *Urmele subconştientului dostoievskian*, în „Acta Iassyensia Comparationis" – „Măşti", Nr. 9/ 2011, Iaşi, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", p. 15-30.

Berdan, Lucia, *Totemism românesc. Simboluri mitice arhetipale în obiceiuri, ceremonialuri, credinţe, basme*, Iaşi, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", 2001.

Berdiaev, Nikolai, *Filosofia lui Dostoievski*, Traducere din limba rusă de: Radu Părpăuţă, Iaşi, Editura Institutul European, 1992.

Bîrleanu, Neculai I., Tătăruşi-Baia, 2 iulie 1965, în George Călinescu, *op. cit.*, p. 206.

Bokanowski, Thierry, *Sándor Ferenczi*, Traducere din limba franceză Magda Ionescu, Bucureşti, Editura Fundaţiei Generaţia, 2003.

Braga, Corin, *Psihobiografii*, Iaşi, Editura Polirom, 2011.

Brăescu, Ion, *Emile Zola,* Bucureşti, Editura Albatros, 1982.

Bryant, John, *Moby-Dick as Revolution*, în *The Cambridge Companion to Herman Melville*, Edited by Robert S. Levine, New-York, Cambridge University Press, 1998, p. 65-90.

Camus, Albert, *Mitul lui Sisif*, Traducere, prefaţă şi note de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969.

Călinescu, George, *Impresii asupra literaturii spaniole*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1965.

Cărtărescu, Mircea, *Nostalgia*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1993.

Cărtărescu, Mircea, *Orbitor. Aripa stângă*, Ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Humanitas, 2002.

Cărtărescu, Mircea, *Orbitor. Corpul*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2008.

Cervantes, *Iscusitul Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Partea întâi, Traducere de Ion Frunzetti şi Edgar Papu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1965.

Cervantes, Miguel de, *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Partea a doua, Traducere de Edgar Papu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1965.

Chabás, Juan, *Istoria literaturii spaniole*, Traducere, studiu introductiv, note şi *O privire asupra literaturii spaniole actuale* de Doina Maria Păcurariu, Bucureşti, Editura Univers, 1971.

Challemel-Lacour, C., în *Convorbiri cu Schopenhauer*, Traducere de Ana Florescu, Postfaţă de Toader Paleologu, Iaşi, Editura Polirom, 1998.

Chasseguet-Smirgel, Janine, *Psianaliza artei şi a creativităţii*, Traducere din limba franceză de Georgeta Mitrea, Bucureşti, Editura Trei, 2002.

Cincă, Stelian, *Psihanaliză şi creaţie în opera lui Gib I. Mihăescu*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1995.

Colcord, Lincoln, *Notes on „Moby Dick"*, în *The Recognition of Herman Melville*, Selected criticism since 1846, Edited by Hershel Parker, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1967, p. 174-187.

Crainic, Nichifor, *Dostoievski şi creştinismul rus*, Cluj, Editura Anastasia, 1998.

Cristea, Valeriu, *Dicţionarul personajelor lui Dostoievski*, volumul 2, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1995.

Cristea, Valeriu, *Tânărul Dostoievski*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971.

Cristian, Alin, *Etos românesc şi sacrificiu*. *A fi înlăuntrul fenomenelor*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1998.

Cruz, Anne J., *Psyche and gender in Cervantes*, în *The Cambridge Companion to Cervantes*, Edited by Anthony J. Cascardi, New York, Cambridge University Press, 2002, p. 186-204.

Cuţitaru, Codrin Liviu, *Balena albă – o experienţă mesmerică*, în „România Literară", Anul XLII, nr. 43/ 30 octombrie 2009, p. 28.

Darwin, Charles, *Originea speciilor prin selecţie naturală sau păstrarea raselor favorizate în lupta pentru existenţă*, Tradusă din limba engleză Ion E. Fuhn, Bucureşti, Editura Academiei R. P. R., 1957.

da Vinci, Leonardo, *Codex Atlanticus*, *apud*. Sigmund Freud, *Opere*, Vol. I, *Eseuri de psihanaliză aplicată*.

de Unamuno, Miguel, *Viaţa lui Don Quijote şi Sancho Panza*, În româneşte de Ileana Bucurenciu şi Grigore Dima, Bucureşti, Editura Univers, 1973.

Delumeau, Jean, *Păcatul şi frica. Culpabilizarea în Occident (Secolele XIII-XVIII)*, vol. I, II, Traducere de Ingrid Ilinca Cora Chiriac, Iaşi, Editura Polirom, 1998.

Diatkine, Gilbert, *Jaques Lacan*, Traducere din limba franceză Daniela Luca, Bucureşti, Editura Fundaţiei Generaţia, 2002.

Dicţionar de psihanaliză. *Semnificaţii*. *Concepte*. *Mateme*, Sub direcţia lui Roland Chemama, Traducere, avanprefaţă şi completări privind psihanaliza în România de dr. Leonard Gavriliu, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1997.

Dostoievski, F. M., *Crimă şi pedeapsă*, Traducere de Ştefana Velisar Teodoreanu şi Isabella Dumbravă, Prefaţă de Mihai Novicov, Bucureşti, Editura Minerva, 1962.

Dostoievski, F. M., *Fraţii Karamazov*, *Roman în patru părţi şi epilog*, vol. I, traducere de Ovidiu Constantinescu şi Isabela Dumbravă, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1986.

Dostoievski, F. M., *Opere*, vol. 1, Studiu introductiv de Tudor Vianu, Aparatul critic de Tamara Gane, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1966.

Dostoievski, F. M., *Opere*, vol. 3, Traducere de Nicolae Gane, Aparatul critic de Ion Ianoşi, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967.

Dostoievski, F. M., *Opere,* Volumul 4, *Romane*, *nuvele şi povestiri (1862-1869)*, Aparatul critic de Ion Ianoşi, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1968.

Dragomir, Leonid, *Nietzsche şi Freud: Un eseu asupra ideii de inconştient*, Bucureşti, Editura Trei, 2006.

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, *Introducere în arhetipologia generală*, Traducere de Marcel Aderca, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1998.

Durkheim, Émile, *Formele elementare ale vieţii religioase*, Traducere: Magda Jeanrenaud şi Silvia Lupescu, Iaşi, Editura Polirom.

Eco, Umberto, *Pădurile posibile*, în *Teoria literaturii*. *Orientări în teoria şi critica literară contemporană*, Antologie alcătuită de: Oana Fotache, Anca Băicoianu, Bucureşti, Editura Universităţii Bucureşti, 2005.

Eco, Umberto, *Cititorul model*, în *Teoria literaturii*. *Orientări în teoria şi critica literară contemporană*, Antologie alcătuită de: Oana Fotache, Anca Băicoianu, Bucureşti, Editura Universităţii Bucureşti, 2005.

Edinger, Edward F., *Ego şi arhetip*, *Individuarea şi funcţia religioasă a psihicului*, Traducere din limba engleză Claudiu Pănculescu, Studiu introductiv Lavinia Bârlogeanu, Bucureşti, Editura Nemira, 2014.

Eliade, Mircea, *Oceanografie*, Ediţia a III-a, Traducere din franceză de Brânduşa Prelipceanu, Bucureşti, Editura Humanitas, 2013.

Elliott, Emory, *Wandering To-and-Fro*. *Melville and religion*, în *A historical guide to Herman Melville*, Edited by Giles Gunn, New-York, Oxford University Press, 2005. p. 167-204.

Ellis, Bret Easton, *American psycho*, Traducere şi note de Mihnea Gafiţa, Iaşi, Editura Polirom, 2005.

Evseev, Ivan, *Enciclopedia simbolurilor religioase şi arhetipurilor culturale*, Timişoara, Editura Învierea, 2007.

***F**ilocalia sfintelor nevoinţe ale desăvârşirii*, Traducere de Preot Profesor Doctor Dumitru Stăniloae, Ediţia a IV-a, Bucureşti, Editura Harisma, 1993.

Foucault, Michel, *Cuvintele şi lucrurile*, Traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu şi Mircea Vasilescu, Studiu introductiv de Mircea Martin, Bucureşti, Editura Rao, 2008.

Freud, Sigmund, Jung, Carl Gustav, *Corespondenţa Freud-Jung*, Traducere din germană de Laura Karsch, Bucureşti, Editura Trei, 2015.

Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. I, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, Traducere din limba germană şi note introductive de Vasile Dem. Zamfirescu, Bucureşti, Editura Trei, 1999.

Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. III, *Psihologia inconştientului*, Traducere din limba germană Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, Bucureşti, Editura Trei, 2000.

Freud, Sigmund, *Opere,* Vol. IV, *Studii despre societate şi religie*, Traducere din limba germană de Roxana Melnicu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, Bucureşti, Editura Trei, 2000.

Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. VI, *Studii despre sexualitate*, Traducere din limba germană şi note introductive de Rodica Matei, Bucureşti, Editura Trei, 1999.

Freud, Sigmund, *Opere,* Vol. VII, *Nevroză*, *psihoză*, *perversiune*, Traducere din limba germană: Roxana Melnicu, Corneliu Irimia, Reiner Wilhelm, Silviu Dragomir, Note introductive şi

coordonare terminologică: Roxana Melnicu, Bucureşti, Editura Trei, 1999.
Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. VIII, *Comicul şi umorul*, Traducere din limba germană de: Daniela Ştefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu, Bucureşti, Editura Trei, 2002.
Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. IX, *Interpretarea viselor*, Traducere din limba germană de Roxana Melnicu, Bucureşti, Editura Trei, 1999.
Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. XI, *Tehnica psihanalizei*, Traducere din limba germană şi note introductive Roxana Melnicu, Bucureşti, Editura Trei, 2004.
Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. XIII, *Compendiu de psihanaliză*, Traducere din limba germană Daniela Ştefănescu, Bucureşti, Editura Trei, 2005.
Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. XIV, *Psihopatologia vieţii cotidiene* (*Despre uitare*, *greşeala de vorbire*, *apucarea greşită a unui obiect*, *superstiţie şi eroare*), Traducere din limba germană Daniela Ştefănescu, Herta Spuhn, Bucureşti, Editura Trei, 2006.
Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. XV, *Vis şi telepatie*, Traducere din limba germană de Daniela Ştefănescu, Prefaţă Vasile Dem. Zamfirescu, Bucureşti, Editura Trei, 2007.
Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. XVI, *Viaţa mea şi psihanaliza*, Traducere din limba germană de Daniela Ştefănescu, Bucureşti, Editura Trei, 2007.
Freud, Sigmund, *Psihanaliză şi artă*, Traducere din limba germană: Vasile Dem. Zamfirescu, Cosmin Teodoru, Bucureşti, Editura Trei, 1996.
Frazer, Sir James George, *Folclorul în Vechiul Testament*, traducere şi adaptare de Harry Kuller, Bucureşti, Editura Scripta, 1995.
Fromm, Erich, *Arta de a iubi*, Traducere din limba engleză de dr. Suzana Holan, Bucureşti, Editura Anima, 1995.
Fromm, Erich, *The Anatomy of Human Destructivness*, New York, PICADOR, 1973.
Frye, Northrop, *Anatomia criticii*, În româneşte de Domnica Sterian şi Mihai Spăriosu, Bucureşti, Editura Univers.

Girard, René, *Violenţa şi sacrul*, traducere de Mona Antohi, Bucureşti, Editura Nemira, 1995.
Grossman, Leonid, *Titanul – viaţa lui Dostoievski –*, Traducere: George Iaru, Bucureşti, Editura Lider, 1999.

Guicciardini, Francesco, *apud*. George Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1965.

Gunn, Giles, *Introduction*, în *A historical guide to Herman Melville*, Edited by Giles Gunn, New-York, Oxford University Press, 2005. p. 3-15.

Harrus-Révidi, Gisèle, *Psihanaliza simţurilor*, Traducere din limba franceză Nicolae Baltă, Bucureşti, Editura Trei, 2008.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Prelegeri de estetică*, Vol. I, Traducere de D. D. Roşca, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966.

Heinrich, Alferd, *Tentaţia absolutului*. *Personaj şi compoziţie în opera lui Dostoievski*, Timişoara, Editura Facla, 1973.

Ianoşi, Ion, *Dostoievski*. *Tragedia subteranei*, Ediţia a III-a, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Ideea Europeană, 2004.

Ianoşi, Ion, *Prezentări şi comentarii*, *date bibliografice*, *note explicative*, în F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 3, Traducere de Nicolae Gane, Aparatul critic de Ion Ianoşi, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 723-738.

Jacobi, Jolande, *Complex*, *arhetip*, *simbol în psihologia lui C. G. Jung*, Traducere din germană de Daniela Ştefănescu, Bucureşti, Editura Trei, 2015.

Jung, C. G., *Eroul şi arhetipul mamei (Simboluri ale transformării 2)*, Traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Bucureşti, Editura Universitas, 1999.

Jung, C. G., *Opere complete*, 7, *Două scrieri despre psihologia analitică*, Traducere din limba germană de Viorica Nişcov, Bucureşti, Editura Trei, 2003.

Jung, C. G., *Opere complete*, Vol. 8, *Dinamica inconştientului*, Traducere din germană de Viorica Nişcov, Bucureşti, Editura Trei, 2013.

Jung, C. G., *Opere complete,* 9/1, *Arhetipurile şi inconştientul colectiv*, Traducere din germană de Daniela Ştefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu, Bucureşti, Editura Trei, 2014.

Jung, C. G., *Opere complete*, Vol. 11, *Psihologia religiei vestice şi estice*, Traducere din germană de Viorica Nişcov, Bucureşti, Editura Trei, 2010.

Jung, C. G., *Opere complete*, Volumul 12, *Psihologie şi alchimie. Simboluri onirice ale procesului de individuaţie*. *Reprezentări*

ale mântuirii în alchimie, Traducere de Carmen Oniţi şi Maria Magdalena Anghelescu, Bucureşti, Editura Universitas, 1998.
Jung, C. G., *Opere complete,* Vol. 15, *Despre fenomenul spiritului în artă şi ştiinţă*, Traducere din limba germană de Gabriela Danţiş, Bucureşti, Editura Trei, 2007.
Jung, C. G., *Tipuri psihologice*, Traducere din germană de Viorica Nişcov, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997.
Jung, Carl Gustav, *Puterea sufletului*, *Antologie*, Prima parte. *Psihologia analitică. Temeiuri*, Texte alese şi traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, Bucureşti, Editura Anima, 1994.
Jung, Carl Gustav, *Puterea sufletului*, *Antologie*, A doua parte. *Descrierea tipurilor psihologice*, Texte alese şi traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, Bucureşti, Editura Anima, 1994.
Jung, Carl Gustav, *Puterea sufletului*, *Antologie*, A patra parte, *Reflecţii teoretice privind natura psihismului*, Texte alese şi traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, Bucureşti, Editura Anima, 1994.

Kafka, Franz, *Verdictul şi alte povestiri*, În româneşte de Mihai Isbăşescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
Kelley, Edward, *Tractatus duo egregii*, *de Lapide philosophorum*, Hamburg and Amsterdam,1676.
Kesey, Ken, *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, Traducere şi prefaţă de Marcel Pop-Corniş, Bucureşti, Editura Univers, 1983.
Kovács, Albert, *Poetica lui Dostoievski*, Bucureşti, Editura Univers, 1987.

Lanoux, Armand, *Bună ziua*, *domnule Zola*, Traducere de Ileana Şoldea, Bucureşti, Editura Univers, 1982.
Lawrence, D. H., *Curcubeul*, În româneşte de Carmen Paţac, Chişinău, Editura Hyperion, 1992.
Lăzărescu, George, *Dicţionar de mitologie*, Prefaţă: Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1979.
Levine, Robert S.,*The Cambridge Companion to Herman Melville*, Edited by Robert S. Levine, New-York, Cambridge University Press, 1998.

Lévi-Strauss, Claude, *Tropice triste*, în româneşte de Eugen Schileru, Irina Pîslaru-Lukacsik, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1968.

Liiceanu, Gabriel, *Uşa interzisă*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2002.

Marcu, Alexandru, în Pirandello, Luigi, *Henric IV*, *Tragedie în trei acte*, Tradusă din limba italiană de Alexandru Marcu, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Principele Carol, 1926.

Marinov, Vladimir, *Figuri ale crimei la Dostoievski*, Traducere din limba franceză de Brînduşa Orăşanu, Bucureşti, Editura Trei, 2004.

Marr, Timothy, *Without the Pale. Melville and ethnic cosmopolitanism*, în *A historical guide to Herman Melville*, Edited by Giles Gunn, New-York, Oxford University Press, 2005, p. 133-165.

Martin, Robert K., *Melville and sexuality*, în *The Cambridge Companion to Herman Melville*, Edited by Robert S. Levine, New-York, Cambridge University Press, 1998, p. 186-201.

Mauss, Marcel, *Eseu despre dar*, traducere de Silvia Lupescu, studiu introductiv de Nicu Gavriluţă, Iaşi, Editura Polirom, 1997.

Mauss, Marcel, Hubert, Henri, *Eseu despre natura şi funcţia sacrificiului*, traducere de Gabriela Gavril, Iaşi, Editura Polirom, 1997.

Mălăncioiu, Ileana, *Vina tragică: tragicii greci, Shakespeare*, *Dostoievski*, *Kafka*, Ediţia a doua, revăzută, Iaşi, Editura Polirom, 2001.

Mărgineanu, Nicolae, *Psihologie şi literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002.

Mânzat, Ion, *Psihologia creştină a adâncurilor* (*F. M. Dostoievski contra S. Freud*), Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1999.

Mauron, Charles, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Traducere din limba franceză de Ioana Bot, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.

Melville, Herman, *Moby Dick or The Whale*, New York, Harper & Brothers Publishers, 1851, sau http://www.gasl.org/refbib/Melville __Moby_Dick.pdf.

Melville, Herman, *Moby Dick sau Balena Albă,* în româneşte de Şerban Andronescu, Bucureşti, Editura Tineretului, 1962.

Melville, Herman, *Moby Dick*, Traducere din limba engleză, note şi glosar de Petre Solomon, Iaşi, Editura Polirom, 2007.
Milder, Robert, *Herman Melville 1819-1891*, *A brief Biography*, în *A historical guide to Herman Melville*, Edited by Giles Gunn, New-York, Oxford University Press, 2005.
Mollon, Phil, *Inconştientul*, Traducere de Anacoana Mîndrilă, Bucureşti, Editura Lucman, 2004.
Morin, Frédérik, în *Convorbiri cu Schopenhauer*, Traducere de Ana Florescu, Postfaţă de Toader Paleologu, Iaşi, Editura Polirom, 1998, p. 105-134.
Mustaţă, Ioana, *În preajma lui Don Quijote*, Bucureşti, Editura Roza Vînturilor, 1991.

Nicoară, Simona, *Istorie şi imaginar*. *Eseuri de antropologie istorică*, Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară Clujeană, 2000.

Olaru Cervatiuc, Andreea, *Don Quijote – punte între mituri*. *Mituri antice şi medievale în Iscusitul hidalgo don Quijote de la Mancha*, Bucureşti, Editura Floare Albastră, 2006.
Orăşanu, Brînduşa, *Memories and triangulation in psychoanalytical work*, I, II, în „Revista de psihologie", Nr. 3, Bucureşti, iulie - iulie - septembrie 2011, p. 227-236.
Oroveanu, Anca, *Teoria europeană a artei şi psihanaliza*, Bucureşti, Editura Meridiane, 2000.
Ortega Y Gasset, José, *Meditaţii despre Don Quijote şi gânduri despre roman*, Traducere, prefaţă, note şi tabel cronologic de Andrei Ionescu, Bucureşti, Editura Univers, 1973.

Petrescu, Liviu, *Dostoievski*, *Eseu*, Cluj, Editura Dacia, 1971
Pirandello, Luigi, *Henric IV*, *Tragedie în trei acte*, Tradusă din limba italiană de Alexandru Marcu, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Principele Carol, 1926.
Platon, *Banchetul*, Traducere, studiu introductiv şi note de Petru Creţia, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995.
Pleşu, Andrei, *Jurnalul de la Tescani*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2001.
Post, Sheila, *Melville and the Marketplace*, în *A historical guide to Herman Melville*, Edited by Giles Gunn, New-York, Oxford University Press, 2005. p. 105-132.
Povestirea lui Ghilgameş în *Tăbliţele de argilă*, *Scrieri din Orientul Antic*, Traducere, prefaţă, cuvinte înainte şi note de

Constantin Daniel şi Ion Acsan, Bucureşti, Editura Minerva, 1981.

Rank, Otto, *Dublul*, *Don Juan*, Traducere de Maria Vicol, Iaşi, Editura Institutul European, 1997.

Rank, Otto, *Mitul naşterii eroului*. *O interpretare psihologică a mitologiei*, Traducere şi îngrijire ediţie: Monica Medeleanu, Bucureşti, Editura Herald, 2012.

Robert, Marthe, *Romanul începuturilor şi începuturile romanului*, Traducere de Paula Voicu-Dohotaru, Bucureşti, Editura Univers, 1983.

Ronfeldt, Davin, *Draft chapters on Two Faces of Fidel*. *Don Quixote and Captain Ahab*, vezi şi http://www.rand.org/pubs/papers/P7641.html#relatedProducts.

Roudinesco, Élisabeth, *La ce bun psihanaliza*?, Traducere din limba franceză de: Dara Maria Străinu, Bucureşti, Editura Trei, 2002.

Roudinesco, Élisabeth, Plon, Michel, *Dicţionar de psihanaliză*, Traducere din limba franceză de: Matei Georgescu, Daniela Luca, Valentin Protopopescu, Genoveva Teleki, Bucureşti, Editura Trei, 2002.

Schileru, Eugen, *Prefaţă*, în Herman Melville, *Moby Dick sau Balena Albă*, în româneşte de Şerban Andronescu, Bucureşti, Editura Tineretului, 1962.

Schnitzler, Arthur, *Cu ochii larg închişi*, Traducere din limba germană de Daniela Ştefănescu, Bucureşti, Editura Trei, 2006.

Schopenhauer, Arthur, în *Convorbiri cu Schopenhauer*, Traducere de Ana Florescu, Iaşi, Editura Polirom, 1998.

Segal, Julia, *Fantasma*, Traducere de Anacoana Mîndrilă, Bucureşti, Editura Lucman, 2005.

Shakespeare, William, *Regele Lear*; *Timon din Atena*; *Cymbeline*, traducere de Mihnea Gheorghiu, Leon D. Leviţchi, Dan Duţescu, Bucureşti, Editura Adevărul Holding, 2009.

Sillamy, Norbert, *Dicţionar de psihologie*, Traducere, avanprefaţă şi completări privind psihologia românească de dr. Leonard Gavriliu, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2000.

Simion, Victor, *Imagini, legende, simboluri*. *Reprezentări zoomorfe în arta medievală românească*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2000.

Sîrbu, Anca, *Timp şi spaţiu în literatura franceză din secolul al XIX-lea*, Iaşi, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", 1999.

Şestov, Lev, *Revelaţiile morţii (Dostoievski – Tolstoi)*, În româneşte de Smaranda Cosmin, Prefaţă de Radu Enescu, Iaşi, Editura Institutul European, 1993.

***T**ăbliţele de argilă. Scrieri din Orientul Antic*, Traducere, prefaţă, cuvinte înainte şi note de Constantin Daniel şi Ion Acsan, Bucureşti, Editura Minerva, 1981.

The Recognition of Herman Melville, Selected criticism since 1846, Edited by Hershel Parker, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1967.

Thibaudet, Albert, *Fiziologia criticii. Pagini de critică şi de istorie literară*, Studiu introductiv, selecţie, traducere şi note de Savin Bratu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1966.

Thomä, Helmut, Kächele, Horst, *Tratat de psihanaliză contemporană*, Volumul I: *Fundamente*, Traducere din limba germană Carmen Erena, Bucureşti, Editura Trei, 1999.

Titel, Sorin, *Herman Melville – fascinaţia mării*, Oradea, Editura Albatros, 1975.

Todorov, Tzvetan, *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt*, traducere de Magda Jeanrenaud, Iaşi, Editura Institutul European, 1994.

Pavel, Toma, *Gândirea romanului*, Traducere din franceză de Mihaela Mancaş, Bucureşti, Editura Humanitas, 2008.

van Der Sterren, Driek, *Psihanaliza literaturii. Oedip rege*, Traducere din limba germană şi note Georgeta Mitrea, Bucureşti, Editura Trei, 1996.

Vianu, Tudor, *Literatură universală şi literatură naţională*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1956.

Vianu, Acad. Tudor, *F. M. Dostoievski*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1957.

Vlad, C., *Mihail Eminescu din punct de vedere psihanalitic*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1932.

Wellek, René, Warren, Austin, *Teoria literaturii*, În româneşte de Rodica Tiniş, Studiu introductiv şi note de Sorin Alexandrescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967.

Winnicott, D. W., *Spaima de prăbuşire. Explorări psihanalitice*, Traducere din limba engleză Daniela Luca, Bucureşti, Editura Fundaţiei Generaţia, 2005.

Zamfirescu, Vasile Dem., *Filosofia inconştientului*, Bucureşti, Editura Trei, 2001.

Zola, Émile, *Germinal*, I, II, În româneşte de Oscar Lemnaru, Prefaţă de Theodosia Ioachimescu, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1960.

Surse online:

- Caraman, Lorelei, „The Psychoanalytic Concept of Transference: Its Applications in Literary and Translation Studies. Transferential Models of Reading", http:// www.academia.edu /7892099/The_Psychoanalytic_Concept_of_Transference_Its_ Applications_in_Literary_and_Translation_Studies._Transferen tial_Models_of_Reading.
- ttp://ww.rand.org/pubs/papers/P7641.html#relatedProducts.
- http://www.planetpublish.com/wpcontent/uploads /2011/11/ Moby_Dick_NT.pdf.
- http://www.gasl.org/refbib/Melville__Moby_Dick.pdf.
- Melville, Herman, *Moby Dick or The Whale*, New York, Harper & Brothers Publishers, 1851, sau http://www.gasl.org/ refbib/ Melville__Moby_Dick.pdf.

Casa Cărţii de Ştiinţă
Director: Mircea Trifu
Fondator: dr. T.A. Codreanu

Tiparul executat la Casa Cărţii de Ştiinţă
400129 Cluj-Napoca; B-dul Eroilor nr. 6-8
Tel./fax: 0264-431920
www.casacartii.ro; e-mail: editura@casacartii.ro